

音乐理论书系 | 音乐教育的人文视野丛书

The Contrast Between
Chinese and Western Music

中西音乐比较

管建华 | 著

南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS


ISBN 978-7-5651-1696-4

定价：45.00元

音乐理论书系 | 音乐教育的人文视野丛书
江苏高校优势学科建设工程资助项目（PAPD）

中西音乐比较

The Contrast Between Chinese and Western Music

管建华 | 著

南京师范大学出版社
NANJING NORMAL UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中西音乐比较 / 管建华著 . — 南京 :南京师范大学出版社,2014. 11

(音乐理论书系. 音乐教育的人文视野丛书)

ISBN 978 - 7 - 5651 - 1696 - 4

Ⅰ. ①中… Ⅱ. ①管… Ⅲ. ①音乐理论—对比研究—中国、西方国家 Ⅳ. ①J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 054243 号

书　名	中西音乐比较
作　者	管建华
责任编辑	张绚绚
出版发行	南京师范大学出版社
地　址	江苏省南京市宁海路 122 号(邮编:210097)
电　话	(025)83598919(总编办)　83598412(营销部)　83598297(邮购部)
网　址	http://www.njnup.com
电子信箱	nspzbb@163.com
照　排	南京理工大学印刷照排中心
印　刷	兴化印刷有限责任公司
开　本	787 毫米×960 毫米　1/16
印　张	23.25
字　数	365 千
版　次	2014 年 11 月第 1 版　2014 年 11 月第 1 次印刷
印　数	1～3 000 册
书　号	ISBN 978 - 7 - 5651 - 1696 - 4
定　价	45.00 元

出版人　彭志斌

总 序

每个人的人生都有着特定的生活环境、经历、志趣、路线及方向。我生长在一个医生家庭。父母皆是西医，父亲专长内科、小儿科，母亲专长妇产科。父亲曾希望子女们都继承他的职业，但唯有大哥承父业，中西医兼通，在地方上小有名气。二哥由医生，妹妹由护士后来都转了行。我学过半年医学，先花了三个月的时间在家看书，家中几个书架上的医书也翻了不少，解剖学、生理学、病理学、内科学、药物学等医学书，父亲规定我是必须看的。西医西药众多繁复的概念给我留下了很深的印象。后来，我也曾到市郊我兄长工作的诊所做过短期实习，做些打针、拿药的事情，兄长教我如何听诊、问诊、开处方等等。当时父亲是市卫生局长，有很多中西医结合的政策文件及资料，我也反复看过。由于培训赤脚医生的需要，父亲也讲起了中医的经络学说和针灸，我也去听课。后来，“文化大革命”的风波开始冲击到我父亲，“打倒走资本主义道路的当权派、反革命、反动学术权威×××”的标语、浓黑的大字报贴在家门口的墙壁上，每天看到这些标语，心里总是沉甸甸的。就此，学医的路断了。

但没想到的是，中西医两种知识体系，其深厚的文化内涵，为我后来从事音乐学的研究，特别是中西音乐比较研究，储备了厚实的文化基础，如将中西的音乐、医学体系的概念和思维自然链接到中西哲学、艺术及两种文化体系差异的方面。因为“音乐作为文化”的音乐人类学研究与“医学作为文化”的医学人类学研究在文化方面有着某种共通性。

我父亲是位音乐爱好者，曾经向一位专业小提琴老师马丝白（后来是湖北艺术学院的老师）学过几天。家里有小提琴，偶尔也拉上一段京胡的西皮唱腔，一首美声唱法的《延安颂》，一首笛曲。也许艺术是许多医生的业余爱好。我们家里曾挂着一位中医名医李重人的诗词书法，还有武汉著名牙医周

福培的几幅三峡油画。我父亲经常说：人的大脑细胞越用越活。他订阅许多医学杂志，随时了解医学的前沿信息。他过世后，有一次我在旅途轮船上碰到一位市图书馆的老馆员，说起我父亲，他说：我们市图书馆的外文期刊你父亲是借阅最多的人。

我十岁那年，母亲带我首次从长江出川，旅途的景致终生难忘。轮船驶过三峡（那时还是“原生态”的三峡）时夔门峡的雄伟气魄、巫峡的云山雾绕、西陵峡的险滩至今仍历历在目。轮船在峡谷中驶过，激起的浪花撞击着木船，船工们在汹涌急流的浪尖中奋力搏击……这些没有加工的自然印象始终留在脑海里，似乎隐喻或暗示着我们人生与社会的某些境遇。船过三峡驶过宜昌，生平第一次看到荆楚平原上长江开阔的江面，从那狭窄曲折的川江航道冲出来到一马平川，那种一望无际天水一色的感觉，就像今天我从那狭小的音乐学、学科本位的音乐学冲出来所遭际的音乐与人文学科视野那种一望无际的宽广和水乳交融、天水一色的感觉。

第一次来到江城武汉的经历也一直记忆犹新。那天，母亲带我去武汉协和医院看望她的同学，顺便让我做体检。我心里很不愿意，赌气之下从协和医院走出。当时身无分文，天阴阴的，蒙蒙细雨飘洒在我身上。但我心里抱着执着的想法，只要朝着长江的方向走，看到长江走到江边，就能找到长江大桥，走过长江大桥，我就能回家，我姨妈的家就在武昌桥头堡附近。此时母亲已急得向派出所报案寻人。我经过 6 个小时的步行，徒步武汉三镇（汉口、汉阳、武昌）回到姨妈家。回想当时的境遇，完全是一种方向感在支撑着我回家的信念。这次经历对我一生的影响是深远的。从我大学毕业后选择从事音乐学研究开始，我就坚信，只要朝着一个既定的方向走，持之以恒，我一定会到达自己锁定的目标。

经过大学四年作曲专业的训练，我对西方音乐体系作曲技术有了一个整体的把握，毕业后主要从事中国传统音乐的教学和研究，加上我在京剧团乐队拉了八年小提琴的经历，中西都有，因此，我当时锁定的目标是对中西音乐两者进行比较。20 世纪 80 年代初，以比较音乐学开端的民族音乐学学科研究开始在中国兴起，比较文学、比较文化研究等也出现热门势头。我的预设是，必须要把握中西哲学、文学、艺术、美学、宗教、历史及文化的一些研究成果才能进行中西音乐的比较研究，因此 1985 年我来到中国音乐学院攻读

民族音乐学硕士。1986 年元月，我参加了中国文化书院举办的中外文化比较研究班，聆听了杜维明、成中英、刘述先、梁漱溟、季羡林、汤一介等著名学者的讲座，真正感受到了中西学术研究的浩瀚无边，也深深地认识到自己虽然接受过西方音乐训练，但对西方音乐是知其然而不知其所以然，对中国音乐也是如此。

随后的年代，我一直关注中国人文科学的进展，如比较文学、文学人类学、后现代哲学、新儒学、社会学、文艺学、人类学、历史学、比较文化研究、后殖民批评等等。我的好友北大王岳川教授、人大刘小枫教授、北师大江怡教授都曾经把他们的著作赠与我，他们的赠书更重要的是促使我去注意与我同时代的这一代人文学者们的关注，他们在学科前沿的思考如何与我的音乐研究相链接，如何促进我的音乐研究。

《音乐教育的人文视野丛书》正是这样一种音乐与人文研究的链接。《中国音乐审美的文化视野》和《中西音乐比较》是中西音乐、艺术与文化研究的链接，《音乐人类学导引》是音乐与人类学及文化研究的链接，《后现代音乐教育学》是音乐与后现代前沿学科研究的链接，《中国音乐教育与国际音乐教育》是音乐教育与当代世界及国际教育的链接。

我相信，音乐学科或音乐教育学科研究要与时俱进，我们就一定要进行如学者里夫金所著的《第三次工业革命》所带来的互联网链接思维特征的学科研究，这可能是我的新的方向感，《音乐教育的人文视野丛书》仅仅是这种研究的一个开始。

谨以此为丛书序。

管建华

2013 年 7 月 16 日

目　录

第一章

比较思路的发端



试评王光祈的比较音乐学观点①

比较音乐学是王光祈音乐思想的重要组成部分，这不仅支持了王光祈在音乐各领域中的研究，而且对当时欧洲兴起的比较音乐学本身的发展也有所推动。王光祈是把国外比较音乐学的科学方法引进我国的最早一批学者之一。今天，我们重读他的著作，并对其学术思想作进一步的认识，仍具有现实意义。

一、王光祈的比较音乐学观点

王光祈先生于1920年赴德国求学。在德三年之后，他决定改习音乐。他先在一家音乐专科学校补习钢琴、小提琴及音乐理论。1927年后又转入柏林大学，学习音乐学。他曾师从于霍恩博斯特尔教授、舍尔林教授等。此后数年他在德主要从事音乐方面的研究，同时也广泛吸收了西方音乐研究的一些观点和方法，其中包括比较音乐学的观点和方法。

关于比较音乐学当时在德国的情况，据有关音乐辞典介绍，在德国“比较音乐学”一词指一种系统研究，由施通普夫（Stumpf）与奥托·阿伯拉罕（Otto Abraham）开端，而后由霍恩博斯特尔（Erich Moritz von Hornbostel）领导，其研究集中在音响学、心理学与生理学上，并将这些学科应用于研究非欧洲的音乐文化。研究初期主要在了解调音系统音阶及组织法方面，以“文化地区论”（Kulturkreislonre）为基础，产生了许多想象的理论②。关于德国比较音乐学创始人之一霍恩博斯特尔在这方面的早期活动情况，王光祈在他的《中国音乐史》中写道：“大约1908年，上海同济大学生物学教授，德国人谛普氏（Du Bois-Beymoud）偕其夫人，寓居沪滨，其夫人性喜音乐，常将在华所听调子录下，寄回德国，时为柏林大学比较音乐学教授奥人霍恩博斯特尔所闻，乃寄采音机器一架到沪，嘱其采制，于是谛普夫人遂代为采制百余片，今

---

① 原文载于《音乐探索》1984年第1期。

② 康讴．大陆音乐辞典．大陆书店，1981．

春余曾往晤夫人，询其采制手续，据云：或者邀请中国音乐名手，在家演奏，与以若干酬金，或者前赴各处庙堂，听僧道奏乐，将其采下……”① 他还提到柏林大学当时对比较音乐学的研究情况：“柏林大学‘比较音乐学’门，藏有各种民族音乐片子一万种以上，大部分皆系由大学方面，派人前赴各地，直接采制者，大凡研究‘比较音乐学’的学生，如作博士论文必须将片子上之调子，一一听出录下，加以解析，只是空谈理论，不能考得博士。”当时，王光祈在比较音乐学方面的著作也是着重于调音系统音阶及组织方面的研究（即律制与调式方面）。他的主要著作有《东方民族之音乐》与《东西乐制之研究》。前者曾受语言学家和数学家埃里斯（Ellis）《论世界各国的音阶》（*On the Musical scales of various Nations 1885*）的影响，应用了埃里斯的音分计算法，并根据自己的见解，对该著作做了补正；后者主要是在东西方音乐律制、调式方面所做的比较研究。虽然王光祈关于比较音乐学的专著只有这两部，但他对比较音乐学这门学科的研究已形成了自己的观点，特别是在中西两种音乐上形成了比较的自觉意识，在他的其他著作中均有所论述。为了便于了解他的这些观点，现将其主要论点列举如下，以便进一步探讨。

1. 王光祈比较的基本观点与世界三大乐系的划分

“研究各种民族音乐，而加以比较批评，系属于‘比较音乐学’（Vergleichende Musikwissenschaft）范围”②，这是王光祈对于比较音乐学的界定。作为比较研究的对象，必须先有一个共同点，并有一定不同点（差异），才可能进行比较研究。因为完全相同或完全不相同都不可比。比较音乐学同样也需要有这两个基本条件才能进行比较。王光祈关于比较音乐学的基本观点，正是建立在这样两个条件上的，即：“音乐为人类生活、思想、感情之表现，各民族之生活、思想、感情既各有不同，因而音乐习尚亦复彼此互异，如中华民族有中华民族之乐，日本民族有日本民族之乐，法国人有法国人之乐，德国人有德国人之乐，各依习尚，制为作品。”另外，他指出：“关于音乐原理，则不必个个民族皆有所发明，于是又有所谓‘世界乐系’者发生。”“我把‘世界乐系’分为三大类：一曰中国乐系，二曰希腊乐系，三曰

---

① 王光祈. 中国音乐史. 音乐出版社，1957.

② 王光祈. 东方民族之音乐. 音乐出版社，1958：自序.

波斯亚剌伯乐系（即伊朗阿拉伯乐系——引者注），而且都是用‘调子音阶组织’来做分类的标准，这个分类办法，是我创用，究竟对不对，还得高明指教。”他将中国、高丽（即朝鲜）、安南（即越南）、日本、爪哇（即印尼）归为中国乐系，将波斯亚剌伯（即伊朗、阿拉伯）、土耳其、印度、缅甸、暹罗（即泰国）归为波斯亚剌伯乐系，希腊乐系则主要指欧洲等国。

王光祈一方面认为各民族音乐之间存在着显著的不同点，另一方面，各民族音乐之间也有一定的渊源联系。他绘制了世界三大乐系流传图，并引用了一些资料来证实这种流传的影响，他写道：“‘中国乐系’不但流入四邻各国，并且南渡爪哇，西涉南洋群岛，以至于南美洲。奥国学者霍恩博斯特尔君曾亲往南美考察，发现中国律管制度早已流传该洲，且最近在秘鲁掘得一银笛，其笛孔距离远近，恰与中国笛孔计算法相同。”他认为大的乐系相互之间存在着某种接触后产生的影响。他在对爪哇乐制中“五音调”与“中国五音宫调”作了一番比较研究后说：“由此看来，爪哇乐制似乎同时感受中国、波斯两种乐系的影响，譬如爪哇用的是‘五音调’，似乎出于‘中国乐系’，但其中音阶却与中国不同。反之，爪哇喜用‘四分之三音’，又似乎出于‘波斯乐系’，但波斯乐调系‘七音调’，而爪哇却只有‘五音’。所以我认为爪哇乐制，当是中国、波斯两种乐系之交叉点也。”接着，他进一步指出：“爪哇乐制之中既有所谓‘四分之三音’，那么，我们若用西洋五线谱去抄写是不合适的（因为西洋五线谱只有‘半音’与‘整音’，无‘四分之三音’）。”王光祈在这里实际指出了不能用建立在欧洲音体系的五线谱来套用另一音体系爪哇乐制的“四分之三”音。他还指出在这种影响下各民族在听觉审美上存在的差异：“世界各民族既受此种乐系所陶养，久而久之，耳觉与感觉皆形成一种特殊状态，彼此不复相同。”

王光祈在《东西乐制之研究》一书中，对东、西方历代传统律制及调式也做了比较研究。他指出：“我国音乐界虽然始终喜用十二不平均律，然在世界上将一个‘音级’分律如此之多的，则只有中国一国，当此欧洲音乐界由少律趋向多律之时，我们重新研究中国古律，实是一种对于世界文化极有价值之举。”这也正是他的通过对律制的比较可以研究本国律制意义的观点。

从上述王光祈的比较基本观点中可以看到，他是从人类音乐整体的高度和从不同国家民族的角度，在尊重各民族音乐文化的基础上，对各乐系的存

在以及传统的律制、调音体系进行相对价值的评定，以及对它们之间的一些影响做了研究，从而形成了他划分“世界三大乐系”的相对整体观念。

2. 从事音乐的目的与中西音乐之比较

这是王光祈比较音乐学观点的一个重要方面，其中包括中西比较的目的与实用价值，与他的音乐思想也有所联系。王光祈说：“我们中华民族的颓唐堕落，现在可谓达到极点了，若要使之复生，决非枝枝节节从西洋搬点知识进来所能奏功，必先细心详审我们的民族特性究竟在什么地方？他之所以优于白种人，劣于他人的，又在什么地方？探源索本，去短留长，然后再将他大吹大擂地指出来，使四万万国民皆向着这种特性发挥，把那种颓唐堕落的现象，根本加以扫除……我以为要唤起中华民族的再兴，只有这‘恢复民族特性’的一个方法。”他又说：“中国音乐既那样衰落，西洋音乐又那样隔阂，究竟怎么办呢？现在一面先行整理吾国古代音乐，一面辛勤采集民间谣乐，然后再利用西洋音乐科学方法，把它制成一种国乐。”“若要利用西洋音乐的形式方法，那么对于西洋音乐的进化，便不可不加以研究。”王光祈为了“创造国乐”、“民族的再兴”，“详审我们的民族特性”，“利用西洋音乐科学方法”，制订了研究中西音乐的范畴，并力求使中西音乐达到互相融会贯通，以促进创造国乐，形成了他中西比较意识的观点，我们从他的许多论著中可以看到，现摘要如下。

> 近代西洋制谱学（即作曲法）与吾国制谱学有一根本相异之点，即西洋重“谐和学”（即和声学），而中国重“主调学”。①
>
> 中西制谱学相异之点固多而相同之点亦复不少，吾甚望读吾书者，能用这把钥匙——西洋制谱学提要——将西洋作品之门打开，而同时更能以之启发中国尚未开采的宝藏。②
>
> 欧洲戏剧可分为两种：一曰“歌剧”剧本编制用诗词体裁，并谱入音乐以歌之，略如吾国的“昆曲”与“京剧”。③
>
> 余既主张“音乐作品”是含有民族性的，非如其他学术可以尽

---

① 王光祈．西洋制谱学提要．中华书局，1940：自序 1.

② 同上：自序 8.

③ 王光祈．西洋音乐与戏剧．中华书局，1925：开卷数语 1.

量采自西洋，必须吾人自行制造。但创造一事一方面有赖于研究，研究之材料，当然不必限于中国，唯欲创造"国乐"，则中国固有材料却万不能加以忽视。①

我希望这本书，能使中国教育界的西洋音乐知识稍稍普及，更由此以引起国人研究音乐的雄心，以创成代表中华民族的国乐。②

如果我们把各国人民的音乐发展分为三个阶段（即：最初，音乐作为符咒，作为一种魔力，如我们今天在各原始民族中仍能找到这类音乐那样；继之，音乐作为一种伦理道德，如它在希腊哲学家柏拉图和中国哲学家孔夫子的学说之中所显示的那样；最后，音乐作为一种美学作用，例如晚近的西方音乐），那么中国音乐正处第二阶段，亦即伦理阶段。③

在《各国国歌评述》一书中，王光祈对中国国歌与西洋各国国歌及历史简况进行对照比较，在对应性规律的归纳上，他创作了自己认为具有民族特性的国歌《少年中国歌》（由王光祈自己写词）。

王光祈的这些论述，虽尚未构成完整的比较研究，但他首先将中西音乐文化的一些现象归集提出进行探究，为开拓中西音乐比较的领域留下了拓荒者的足迹。他这种比较意识的论述绝不是偶然形成的，将王光祈的大部分著作的书名及题目联系起来，也可以看出这种对应性的比较的思路及其有目的、有计划的写作程序：《西洋音乐史纲要》（1930），《中国音乐史》（1931），《西洋音乐与戏剧》（1924），《中国古典歌剧》（1934），《西洋音乐与诗歌》（1924），《中国诗词曲之轻重律》（1929），"欧洲音乐进化概观与中国国乐制造问题"（《欧洲音乐进化论》第九章，1923），《东西乐制之研究》（1924），《各国国歌评述》（1925），《千百年间中国与西方音乐的关系》（1935，德文）。

以上都是王光祈在音乐方面的重要著作，这也是他致力于创造代表民族特性的国乐，将毕生精力放在中西音乐范畴的最好写照。从前几部书目发表

① 王光祈．翻译琴谱之研究．中华书局，1931：1．

② 王光祈．德国国民学校与唱歌．中华书局，1925：序言 2．

③ 王光祈．论中国古典歌剧//萧友梅，王光祈．中国古代乐器考・论中国古典歌剧．吉林出版社，2010：198．

的时间次序来看，他的研究特点是先西后中，从西洋音乐的规律方法中寻找对应性，用以整理我国的音乐文化。

3. 各民族文化传统及其对音乐的影响之比较

王光祈十分强调音乐与人类思想、感情、生活的紧密关系，认为各民族之间音乐的差异与生活、性格、文化传统等差异有直接关系。他说："音乐是人类生活的表现，与其他诗歌、绘画一切美术相同，各民族的思想行为，感情习惯，既彼此悬殊，其表现于音乐方面，亦当然互异。譬如拉丁民族秉性洒脱，其发为音乐，则以飘逸优美见长；日耳曼民族资质厚重，其发为音乐，又以深永沉雄为归。总之无论飘逸优美或深永沉雄，都各有所长，都足以代表他们的民族性。"① 王光祈这些论述，对各民族特性与音乐都作了肯定。不是以某一民族特性作为标准去衡量其他民族，而是将这些民族特性作为人类文化整体的不同部分。他还说："音乐是人类生活的一种表现，我们东方人的生活，既与西方人迥不相同。"② 王光祈在对中西两种音乐与其文化传统等进行平行比较时提出了互异的三点："第一，西洋习性豪阔，故其发为音乐也，亦极壮观优美，吾人每听欧洲音乐，常生富贵功名之感；东方人恬淡而多情，故其发为音乐也，颇尚清逸缠绵，吾人每闻中国音乐，则多高山流水之思；换言之，前者所以代表城市文化，后者所以代表山林文化也。第二，西洋人性喜战斗，古代西洋美术如图画诗歌等类，颇多赞美战争之作，其在音乐中，虽不如图画诗歌之直接描写战争，然以好战民族发为声调，自多激昂雄健之音，令人闻之，辄思猛士，固不独军乐一种为然也。反之，中国人生性温厚，其发为音乐也，类皆柔霭祥和，令人闻之，立生息戈之意；换言之，前者所以代表战争文化，后者所以代表和平文化者也。第三，西洋古代美术，多与宗教有关，音乐一事，尤为教堂卵翼之物，直至德国音乐始祖巴赫（Bach），其名著独多关于教堂音乐之作。反之，吾中华民族生息于孔孟学说之下，养成一种'哲学民族'，虽有外来佛教，然智者仅以之作哲学研究，文学修养，愚者则以为避祸求福之具，且信之亦极不坚……中国人既与宗教关系不深，故其发为音乐也，亦多以陶养性灵为主，甚至于僧道念经，亦以民间流行妖

---

① 王光祈. 欧洲音乐进化论. 中华书局，1932：46.

② 王光祈. 西洋音乐与诗歌. 中华书局，1929：卷头片语.

艳小曲，杂入其中。甚矣，‘哲学民族’之不足与言宗教思想也。西洋音乐既有此三种特色，与吾中华民族本性一一相反。”① 以上三点是王光祈对中西方民族性格、思想感情互异对音乐影响的比较，并涉及音乐与图画、诗歌、哲学、宗教等各方面的比较。他在《论中国古典歌剧》中，更进一步地论及儒家哲学对中国音乐产生的影响。他说：“在中国古代，伦理观念代替了音乐美学。众所周知，孔夫子把他的整个学说都建立在礼和乐之上，按他的观点，要用礼和乐代替法律和宗权来统治民众……孔子所偏‘善’的音乐观，给后世中国音乐产生了极大的影响。”从以上论述，可见王光祈在对音乐的比较研究中，注重各民族文化传统对音乐影响的比较，使他对音乐的比较研究向深度与广度发展。

4．音乐学与有关学科之比较

王光祈不仅重视各民族音乐与其文化传统的紧密联系，还将音乐学与其他有关学科联系起来进行比较。他在《欧洲音乐进化论》中结合历史、哲学的观点来分析音乐进化，他说：“音乐变迁亦是一种弧形进化，与前段所举经济学上的社会主义与个人主义，哲学史上唯心主义与唯物主义一样，虽然彼此互相起伏，但是内容常常变新，绝不是一种循环。”他还写道：“研究音乐史的人，必须同时注意各种历史。”② 他提出了“与音乐史有关的各种学术”，如：美学、生理学、文字学、美术史、文化史、政治史、宗教史、奏乐技能、普通音乐常识（如谐和学、制谱学、乐器学）。在音学中，他指出：“讨论声音成立原因之‘音学’，则却是含有‘国际性’的。换言之，我们若从物理上、生理上及心理上，去研究声音成立传播之道，却是毫无民族界限为梗的，只要彼此所用的科学方法不错，则其结论未有不同的。”以上论述代表了他研究音乐方法的观点：在把音乐作为人类文化现象之一，同其他文化现象联系起来的基础上，结合各种学科的方法，从文化整体中全面地去进行观察。

从上述王光祈的比较音乐观点来看，他不仅将比较音乐学运用于传统调

① 王光祈．德国人之音乐生活．//冯文慈，俞玉滋，选注．王光祈音乐论著选集（上册）．人民音乐出版社，1993：27-28．

② 王光祈．西洋音乐史纲要．中华书局，1937：7．

音系统音阶组织法及律制方面，还运用于中西音乐以及其他民族音乐与其文化传统等的比较，并结合其他学科的方法来研究音乐。虽然部分论点尚待进一步商榷，但他在观察事物的方法上具有一定的高度，以及丰富的知识与开阔的思路，他立足于本民族文化的根基，和对本民族历史文化的深刻了解上，以创造具有中华民族特性的国乐为目的，所以他的这些观点对我们今天从事比较音乐学的研究，仍具有一定意义。

二、对王光祈比较音乐学观点的探讨

1. 对比较音乐学的贡献

西方比较音乐学的正式发端，是从德国比较音乐学派开始的。施通普夫与他的学生霍恩博斯特尔和阿伯拉罕于 1900 年在柏林创建了柏林音响档案馆，在 1904 年他们提出了一个与比较语言学类似的比较音乐学纲目。施通普夫与霍恩博斯特尔于 1922 年共同出版了《比较音乐学论文集》，他们首先将音响学、心理学、生理学的概念和方法应用于研究非欧洲的音乐，发表了一系列关于非欧洲（日本、土耳其、印度、美洲印第安人）音乐的研究论文。① "为欧洲音阶论、旋律法、节奏理论、乐器等理论和法则变化奠定了基础，他们的研究方法是以声学、民族心理学、人类学等自然科学领域为主。"② 他们的工作使比较音乐学得到确认，在历史上留下了深远的影响。王光祈对比较音乐学的贡献，在于他在吸收西方比较音乐学学科的基础上，提出了新的见解。正如列宁曾经说过：判断历史的功绩，不是根据历史活动家有没有提供现代所要求的东西，而是根据他们是否比前辈提供了新的东西。王光祈在比较音乐学领域中所提供的"新的东西"，有以下两方面：一是以文化价值相对论来评定各民族音乐文化的价值，开创了中西音乐比较的领域，打破了西方比较音乐学局限于非欧洲音乐范围研究的桎梏。而持相反观点的西格（Seeger，美国音乐学家）则认为："西方的音乐学者们应当在研究其他地区的音乐时，以自己的音乐为出发点，用西方音乐的分类法、记谱法、分析法为

---

① 参见《新格罗夫音乐和音乐家辞典》。

② ［日］岸边成雄. 比较音乐学的业绩与方法//董维松，沈洽. 民族音乐学译文集. 中国文联出版公司，1985：267.

标准，对其他的音乐进行比较。”[1] 显然，西格是站在欧洲音乐角度去看待其他民族音乐的。至于德国的比较音乐学派是否带有此种观点，因为没有掌握这方面资料，目前尚难定论。但他们只对非欧洲音乐进行比较研究，其范围存在一定的局限性；二是注重各民族文化传统及其对音乐影响的比较研究。特别是在中西音乐与各自文化传统的平行比较中提出的三个不同点，形成了音乐及文化的整体比较，肯定了中华民族千百年所形成的音乐文化和西洋音乐文化一样，有其鲜明的民族性并牢固地根植于自己的文化躯体中。而德国比较音乐学派主要是对非欧洲民间音乐（口头流传）的研究，“这个学派的研究方法的基础是缺乏历史观点的”（岸边成雄），所以没能形成与欧洲音乐文化相对的非欧洲音乐文化的比较研究，如中西音乐文化的比较研究。

2. 比较音乐学的中国学派特点

在与王光祈同时期，国内音乐界也出现了一些关于比较音乐学的研究学者，最突出的有萧友梅等。他在《中西音乐的比较研究》中写道：“我很希望爱好音乐诸君用科学的法子，做一种有系统的研究，无论研究中国音乐或外国音乐，科学的法子都用得着的，最好是能比较研究，因为有许多问题（不限定音乐），单独看他一面，不拿别样来比较一下，不容易明白的。”[2] 萧友梅充分肯定了在音乐研究中比较方法的重要性。赵元任也指出：“要比较中西音乐的异同，得要辨清楚哪一部分是不同的不同，哪一部分是不及的不同，先就相同的地方举几个例。”[3] 这里，赵元任对比较的具体方法作了阐述。我国比较音乐学早期的研究领域主要集中在中西音乐的比较[4]，这与当时音乐界“学西为中”的音乐主张也有一定联系。

---

① 林凌风．欧美音乐学研究情况．音乐研究，1983（2）：113.

② 萧友梅．中西音乐的比较研究//陈聆群，洛秦，主编．萧友梅全集（1）．上海音乐出版社，2004：163.

③ 赵元任．新诗歌集．商务印书馆，1928：序．

④ 早期国内比较音乐学研究的主要文章有：《新诗歌集》之“国乐”跟“西乐”（赵元任），《中乐寻源》（童斐），《中西音乐的比较研究》（萧友梅），《最近一千年来西乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因》（萧友梅），《中西音节之相合》（杨勃），《中西音乐归一说》（王露），《中西音乐之比较》（祝湘石），《中西音律之比较》（杨昭恕），《中西歌咏术的比较》（李任公），《中西音乐发达概况》（宋寿昌）。以上均见《中国近现代音乐参考资料》，中国音乐家协会、中国音乐研究所编。

王光祈比较音乐学观点与他当时的音乐主张有一定联系（如音乐救国思想等）。但总的说来，他还是倾向于国内当时音乐理论界的第三种主张，即在研究我国古代音乐遗产及民间音乐的基础上，运用西洋科学方法来创造一种新的能适应时代潮流以及为民众接受的民族音乐。王光祈比较音乐学观点的中国学派特点表现在：立足于本民族音乐及文化传统，试图建立本民族音乐体系。当时，我国在音乐理论上还没有建立起一个完整的体系与欧洲抗衡，中西音乐的比较需要靠对本民族音乐及文化传统的认识。因为，一个体系的建立正是根植于整个民族文化的基础上。王光祈从这样的观点出发，进行实事求是的比较，找出本民族特性，创造国乐，建立本民族音乐体系。正如他所说："我们的国乐大业完整了，然后才有资格参加世界音乐之林，与西洋音乐成立一个对立形势，那时或者产生几位世界大音乐家，将这东西两大潮流，融合一炉，创造一种世界音乐"。①

在比较研究的方法上，王光祈采用了影响研究与平行研究。在比较文学中，"影响研究"指对有发生直接影响、直接关系的属于同一文化系统的两国文学进行的比较研究；"平行研究"指对相互不受影响，没有接触过的两种以上文学现象进行的比较研究，找出不同国家或民族文学平行发展的历史社会心理的特征和内在规律。王光祈对"三大乐系"的流传研究采用了影响比较研究的方法，其目的在于梳清脉络，探本索源；对中西音乐及文化传统的研究采用了平行比较研究的方法，从共同点中寻求不同点，从共同规律中找出不同规律。王光祈应用这两种方法，将本民族与近关系和远关系的各民族音乐文化研究联系起来，这十分有助于加深对各民族音乐与本民族音乐文化的相互认识和了解。

结束语

迄今，比较音乐学的研究传入我国已有六十多年历史了。王光祈将比较音乐学运用于中西领域的比较，抱着振兴中华民族音乐的目的，为我国比较音乐学的发展起到了奠基的作用。由于我国音乐在东方音乐中所占有的独特地位，它的发展对于东方比较音乐学的发展也有着重要意义。无独有偶，我

① 王光祈．欧洲音乐进化论．中华书局，1932：1.

国比较文学的研究，继上世纪30年代后又重新崛起，成立了比较文学研究中心及比较文学研究会。比较文学学者们认为：研究中国文学，光研究其本身是不够的，必须把它放到世界文学的大背景中去考察，通过比较，阐明共同规律与自己的民族特点，为人类文化作出贡献。至于比较音乐学，王光祈除在音乐学的历史体系与音乐体系方面进行比较外，还对音乐与文化背景等关系进行比较研究，找出不同国家（民族）音乐发展规律的共同点与不同点，为进一步揭示人类音乐文化的发展规律，为音乐学这门学科作出贡献。"……透过千变万化的形式，不断地揭示人的一致性，这是艺术和科学的主要目的"。①

附：　德国比较音乐学创始人——霍恩博斯特尔和施通普夫②

霍恩博斯特尔

［以色列］杰·凯兹

管建华　译

霍恩博斯特尔（Erich Moritz von Hornbostel，1877年2月25日生于维也纳，1935年11月29日卒于伦敦剑桥），奥地利学者。他的母亲Helene Magnus是歌唱家，早年师从Mandyczewski学习和声及对位，近二十岁时成为一位有造诣的钢琴家和作曲家。1895至1899年间，他就读于海德堡和维也纳大学，学习自然科学和哲学，并于1900年获得维也纳大学化学博士学位。之后，他去了柏林，在大学里受到施通普夫（Carl Stumpf）的影响，被吸引去研究实验心理学和音乐学，特别是乐音心理学，并在心理学研究所担任施通普夫的助手（1905），直到该所的档案馆成为柏林音响档案馆后，他自1906年至1933年任该馆馆长。1917年，他受聘柏林大学任教授；同时，由于他在学术上取得的成就，他还获得了免交论文而授予讲师资格的荣誉。在他的学生中，佛里兹·博斯（Fritz Bose）、乔治·豪森（George Herzong）、希克曼

① ［法］雅克·鲁斯．罗曼·罗兰和东西方问题．罗芃，译//张隆溪．比较文学译文集．北京大学出版社，1982：156.

② 原文载于《音乐探索》1984年第1期。

(Hickmann)、休斯曼(Husmann)、科林斯克(Kolinski)、拉赫曼(Lachmann)、马里斯·施奈德(Marius Schneider)、威拉(Wiora)后来都成为著名学者。他在1933年被解雇(因为他母亲是犹太人),后逃避到瑞士,随后与妻子和儿子一同移居美国并接受了纽约社会研究学院(the New School for Social Research)讲师的职位,但健康情况的恶化,迫使他不得不在1934年移居伦敦。在他生命最后的几个月里,他在剑桥的心理实验室从事"原始"录音的集成工作。他与施通普夫和奥托·阿伯拉罕一起,首次将音响学、心理学、生理学的概念和方法应用于研究非欧洲的音乐文化。他们的工作使新兴学科"比较音乐学"得到明确的承认。他和阿伯拉罕根据音响档案馆的资料,发表了一系列关于非欧洲音乐(日本、土耳其、印度和美洲印第安人)的研究论文,提出了如何把录音的音乐记写下来的方法,在1904年他们提出了一个与比较语言学类似的比较音乐学的纲目。在"国际音乐协会"(the International Musical Society)第二次大会上(1906年于瑞士巴塞尔举行),霍恩博斯特尔提供了充分的证据说明可以将实验音乐学的资料应用于人种学研究。同时,在1906年,他还在北美的印第安婆尼人①中进行了实地考察,随后几年又在音响档案馆全力以赴地建立录音集成系统。在第一次世界大战期间,他与心理学家马克斯·惠特海默一同工作,从事基于音响探测器的生理学、心理学研究,为此,他曾到前线,并获得机会在犯人营中记录民间音乐。他是1932年开罗举行的阿拉伯音乐大会的领导成员。

尽管霍恩博斯特尔的著作颇丰(81篇论文和58篇评论),他却从未将他调查研究的成果结集出版。他的某些著作,诸如关于五度吹奏的理论、音阶体系的研究等曾受到严厉的批评,但是他的乐器分类体系(1914年与萨克斯合作),他对于音乐感受心理学的研究,及不同文化传统调音体系的相互联系、民间多声部音乐的研究等等,在民族音乐学中占有至为重要的地位。

---

① 婆尼(Pawnee)属喀多语族的一支印第安人。

施通普夫①

[德] 阿·威列克和伯·符劳顿贝尔格
管建华 译

施通普夫(Carl Stumpf，1848 年 4 月 21 日生于下弗朗科尼亚的维森特海德，1936 年 12 月 25 日卒于柏林)，德国心理学家、声学家和音乐学家。他的父母都爱好音乐，他分别在几个学校里学会了演奏六种乐器，并自学和声、对位。从 1865 年起，他在维尔茨堡大学学习哲学(师从 Brentano)和神学，后在格廷根大学学习哲学和自然科学，并于 1870 年完成哲学学位论文取得了博士学位。他先后在维尔茨堡大学(1873)、布拉格大学(1879)、哈勒大学(1884)、慕尼黑大学(1899)、柏林大学(1893—1928)任哲学教授。1893 年他在柏林创建和领导了心理学研究所，并与他的学生霍恩博斯特尔和阿伯拉罕一起创建了柏林音响档案馆(1900)。他领导出版了《声学和音乐学问题论文集》(1898—1924 年莱比锡出版)，和霍恩博斯特尔一道出版了《比较音乐学论文集》(1922—1923 年出版)，1928 年他获得荣誉勋章。他还是柏林科学院的成员。

施通普夫在 1883 年提出了“乐音心理学”的概念，他是系统地研究这门课题的第一人。在他的主要著作《乐音心理学》中，他继续了赫尔姆霍茨的道路，从心理学的立场去研究物理学和生理学，并从着重于研究器官转移到研究音响体验及其功能。他认为对乐音体验的融合是谐和感的基本要素，从这里可看出黎曼(Riemann)观点的影响，这一观点认为融合的概念不足以解释三和弦及多于三个音的和弦。在 1911 年，施通普夫开始对全部大、小三和弦(以及包括它们的所有转位)都采用“协和”(concordance 或 concord)这一术语予以看待，把除此以外的全部和弦则看成“不协和”(discordance 或 discord)。出于这种考虑，由于基本概念建立在元素主义心理学原理上，他的见解证明了克鲁格(Krueger)或他的学生，特别是霍恩博斯特尔的主张是站不住脚的。通过他的人种学研究，对录音资料的收集，尤其《音乐的起源》

① 原文载于《音乐探索》1984 年第 1 期。

(1909) 一书的出版，施通普夫成为比较音乐学真正的创立者。他采用物理学的方法继续赫尔姆霍茨的调查研究，在他后来用以替代《乐音心理学》第三卷的晚期著作《语言的声音》(1926) 中，他以干扰程序为据，分析和重建了声乐、器乐的每一个音。他利用物理学、生理学、心理学、人种学、哲学和(特别是) 美学系统服务于音乐学研究，并使音乐学作为一门独立的科学在柏林大学哲学系得到承认。在他的著作中，对音乐的深刻理解和结合自然科学、历史、哲学的广博知识的思考，最后集中在哲学上：他最后的著作（在他死后发表）就是一部关于知识的理论著作《知识的理论》（Erkenntnislehre, 1939—1940 年莱比锡出版）。

王光祈的《声音心理学》述略[①]

乐音心理学[②]是音乐心理学研究的开始，音乐心理学则是心理学的一个分支学科。作为乐音心理学与音乐心理学在概念上的区分，如王光祈在文中所说："凡研究声音之感觉及音之辨察均谓之为声音心理学（Tonpsychologie）；反之，凡讨论音乐作品结构上或演奏上所引起之美感，则谓之音乐心理学(Musikpsychologie)。"据有关词典介绍，最初推动音乐心理学研究的是赫尔姆霍茨（Helmholtz）的《论音的感觉》(1863)。施通普夫（Stumpf）则首先运用科学的方法（实验的方法、统计的方法）对音乐的心理的现象进行阐述，尤其是在他的乐音心理学与其他出版物中对于协和与不协和问题作了探究。其后，又由里维兹·格泽（Révész Geza)、西肖尔（Seachore. C. E)、维列克（A. Wellek）继续。[③] 乐音心理学最早开始于德国，这与科学的心理学始创于德国有直接关系，赫尔姆霍茨虽不像冯特促成了心理学成为一个独立科

① 原文载于《黄钟流韵集》。

② Tonpsychologie 译为乐音心理学为妥，因德文中 Ton 为：[乐] 音；Psychologie 为：心理学。本文仅在引用王光祈原文时采用"声音心理学"一词。

③ 参见《哈佛音乐辞典》"音乐心理学"。

学的观念，然而，“他的重要研究和他的威望的影响都是足以使他和冯特及费希纳并列为新科学的‘创始者’。”① 赫尔姆霍茨也是对音感的生理学探讨做出最大贡献的学者。施通普夫继续了他的研究，提出并研究了乐音心理学。②20年代居于德国的我国音乐学家王光祈，不仅将当时德国比较音乐学、德国音乐教育等介绍于国内，也是最早将德国乐音心理学方面的成果以及赫尔姆霍茨和施通普夫的观点介绍给国内的先驱。今天我们很有必要重读他的《声音心理学》，进一步认识、了解其中的内容和他的学术思想，寻找我国研究乐音心理学、音乐心理学的一些线索，以对来者。

王光祈的《声音心理学》一文于1927年9月写于柏林，其章节主要是以他的《音学》一书（1926年3月写作，1927年7月修改增补一次）中的下篇“从心理学方面观察”为基础，又做了一些整理加工，独立成篇后发表。

王光祈的《声音心理学》分四个部分，其内容范围如他所讲：“系以心理方面为限，至于物理、生理两方面，前在《音乐在教育上之价值》一文内，曾经述及。”王光祈曾在《音乐在教育上之价值》一文内介绍了音的发生的物理现象，生理方面详解了耳朵听觉解剖，以及“耳内接音之理”，他说：“假如耳外空气在每秒钟之挤前退后各一百次，则耳内各种动作亦照样各一百次，将此耳内颤动现象直接介绍于吾人之脑中者，是为‘基础薄膜’。关于‘基础薄膜’之学说甚多，其最占势力者当推德国著名物理学家赫尔姆霍茨。”这里王光祈的介绍是根据赫尔姆霍茨的听觉共鸣说③，感受声波的机构在内耳的基底膜（即基础薄膜）。这个共鸣说到现在仍然通用，但也存在一定缺点，如声音频率辨认的广大范围和基底膜纤维长短的比例不相适应。

第一部分“声音心理学与音乐心理学”主要介绍音乐心理学中的乐音之感觉。王光祈引用了中国古代著作《乐记》中的有关声、音、乐概念的论述，“乐记有云：是故知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，从庶是也；唯君子为能知乐。”“又云：夫‘乐’者与‘音’相近而不同。”他指出：“声、音、乐这三个字在我们中国古代是有分别的，是各有一定意义的，大抵所谓

---

① ［美］G. E. 波林. 实验心理学史. 高觉敷，译. 商务印书馆，1981：335.
② 管建华. 德国比较音乐学创始人霍恩博斯特尔和施通普夫. 音乐探索，1984（1）：81.
③ 高觉敷. 西方近代心理学史. 人民出版社，1982：112.

声系指从物质颤动起，一直至脑中感觉止之现象，故乐记所下的声之定义为‘凡音之起由人心生也，人心之动，物使之然也，感于物而动，故形于声。”接着，王光祈从心理学角度对这段话作了解释，他说：“凡音之起系由于我们脑中有所感觉，脑中之所以发生感觉系由于外面物质颤动之故，脑中因受物质颤动之影响，而有所感动故形而为声。”正像美国心理学家G. 墨菲（美国东方心理学会主席）所指出的那样：“公元前五世纪……中国的孔子和老子开始从心理学的角度思考问题。”[①] 在这里王光祈正是从心理学的角度来探究中国古代著作中的乐音心理学思想，这在当时国内音乐心理学的研究中，是难能可贵的。

第二部分“单纯音色与混合音色”（即纯音[②]与复合音[③]），王光祈在第一部分中谈了乐音心理学的乐音之感觉，这一部分“则专属于音之辨察问题。”他说：“大凡一个音初到耳中传入脑内之时，吾人心理上因‘相似联想’（Achnlichkcitsnssoziation）之故，对于该音立刻发生种种印象。”王光祈对音的高低按三种特点：（1）浊清，（2）大小，（3）软硬的一般心理感受作了解说，如（1）中“较低之音常觉其黑暗、沉郁”，“较高之音又觉其光明、清朗，”（2）中“较低之音常觉其大而且重，因之联想及于房屋基础，平稳宽广，而为上面一切建筑之依托。”这里王光祈富于感觉形象的联想的描写，使我们想到乐队中倍大提琴之类低音乐器，而这种大小也包括振幅大小（即音量大小的因素）。他又说：“反之，我们对于较高之音又常觉其小而且轻，因之联想及楼头椽桷，轻巧玲珑，飘悬空际之中”，这也使我们想到乐队中短笛、长笛之类高音乐器。在（3）中他说：在物理上强度彼此完全相同时，“吾人在感觉方面，总觉得较低之音来得温柔，而较高之音则来得坚硬，因之我们对于较低之音，有如绣被横陈，温柔软适，反之，较高之音则有如一根极尖之针，刺入吾人耳内一样。”以上王光祈为乐音之辨察所作心理上的“相似联想”的形象解说，实际介绍了施通普夫以心理为基础的乐音思辨的观点。接着他讲：“以上所述浊清、大小、软硬各种印象皆为一个‘单纯声音’所引起，故学者

---

① 管建华. 德国比较音乐学创始人. 音乐探索，1984（1）：81.

② 纯音：只有基音而听不到泛音的音。

③ 复合音：整个音是由弦的全长振动和各分段振动产生的一列音所合成。

称为单纯音色。惟普通乐器上所发之音则多非‘单纯声音’而为‘混合声音’。”他对赫尔姆霍茨的重要实验成果之一——泛音作用的分析作了通俗的解说：“我吹笛子你弹琴，彼此所奏之音其高低虽完全相同，而音色却判然有别。……这是因为乐器所具之混合音色各不相同故也。”对赫尔姆霍茨的一些实验结果如：泛音（第一，第二……泛音）、基音等也作了介绍。赫尔姆霍茨发现一重要事实，即每一种乐器发出的不仅是一定的基音，而且还附加比基音振速更快的泛音，他用共鸣器证明，用变换泛音强度的方法，可以人为地产生每一种乐器的特质。

第三部分“协和音阶与不协和音阶”，这部分王光祈分别介绍了赫尔姆霍茨与施通普夫关于协和音阶、不协和音阶的理论。他谈道：“关于协和音阶与不协和音阶之学说，分新旧两种。旧者从物理方面着眼，如德国物理学家赫尔姆霍茨之类是也。新者从心理学方面着眼，如德国心理学家施通普夫是也。”“旧说以为协和音阶与不协和音阶之分，系该两者之各种高音①（oberton）是否多数相同为准。”“新说则以为两音之协和与否，全系心理上之现象，实与物理上之高音②（oberton）以及生理上之高涌③（schmebungen）无关。”王光祈所介绍的协和与不协和音阶的新旧说，实际与心理学理论、方法的不同也有一些关系。从心理学史来看，赫尔姆霍茨与施通普夫是属于较为相对的两组。美国心理学家波林曾把费希纳、赫尔姆霍茨、冯特和G. E. 缪勒看成一组，把海林、布伦塔诺、马赫和施通普夫看成另一组。第一组主张严格的实验技术、描述的分析和在知觉中学习的重要。第二组相信现象的描述和在知觉中的先天论（就是知觉对有机体的遗传属性的依存关系）④。关于音程方面的研究，施通普夫与冯特曾有过激烈的论战：施通普夫专恃其关于音乐的思辨，冯特则以仪器及心理物理法所得的实验结果为根据。施通普夫的答辩则以为实验所得的结果显然和音乐专家的经验互相冲突，那么这些结果必然是错误的⑤。关于施通普夫的乐音体验的融合是谐和感的基本要素

---

①② 德文 oberton＝英文 aertone，“泛音”。

③ 德文 schmebungen＝英文 beats，“拍音”。

④ ［美］G. E. 波林. 实验心理学史. 高觉敷，译. 商务印书馆，1981：396.

⑤ 同上：410.

观点，王光祈在最后提到："但是这种融合作用之形式究竟如何？这个问题因现代心理学犹属幼稚之故，至今尚无满意答案。"

以上依据王光祈所介绍的协和与不协和的新旧说线索与心理学史上相对的两组即施通普夫与冯特的论战相联系，这些问题在心理学以及乐音心理学研究上仍具有探讨价值。在当今看来，协和的理论大致仍分两种：一种是将协和感觉基于物理方面，另一种则将协和归因到相对特殊的音乐文化样式上，即协和或不协和的感觉有赖于听者所处的文化传统的音乐、音阶、音程等概念，而这当中又存在着任何一种音乐的音阶体系的发展都不能成为人类的唯一的听觉体系结构。正像王光祈在谈到世界三大乐系时所提到的那样："世界各民族既受此种乐系所陶养，久而久之耳朵和感觉皆形成一种特殊状态，彼此不复相同。"① 作为不同民族在协和与不协和观念上究竟有何异同，这些都还有待于探究。

第四部分"直接亲属与间接亲属"中，王光祈将"音之亲属关系"分为直接与间接的两种。"前者譬如 C 与 G 为纯五阶有直接协和关系，后者譬如 C 与 D 为不协和音阶，但若中间经过 G 之介绍则成为间接协和关系。"这一部分王光祈对音（或调）的远近关系作了简单介绍，在此不赘述。

王光祈《声音心理学》一文的写作距今已有五十多年了，虽然文中的一些译名欠妥（这与当时的整个学术条件有很大关系，如这方面可以参考的文献资料、工具书的缺乏），但作为当时对国外乐音心理学的介绍来看，在促进国内对国外乐音心理学的了解的确具有不可否认的作用。其中有些问题，如协和与不协和至今也还值得继续探究。另外，作为王光祈音乐研究思想的一个根本立足点，"利用西洋科学""整理吾国音乐文化"，在他的《声音心理学》中也体现出来，如其中对中国古代著述《乐记》从心理学的角度来探究本民族音乐心理学的思想，这对东方音乐心理学思想的探究也具有十分重要的意义。同时，正像他在《音学》一书序中所提到："西洋近代科学发达之故，所以音乐方面亦尤受其赐，譬如他们因为物理学研究得好，所以他们乐器制造、舞台建筑皆有相当进步。因为他们生理学研究得好，所以关于歌喉之训练亦较中国伶人更合理。因为他们心理学研究得好，所以对协和关系

① 王光祈. 东方民族之音乐（自序）. 音乐出版社，1958：2.

皆常有深切之讲求。”简单地说，王光祈编著《声音心理学》的目的也就是为了吸收国外科学，以利于我国音乐领域的学术研究，而这种目的在当今我国音乐领域的学术研究中仍有很大的必要。作为介绍乐音心理学、音乐心理学在我国的研究情况的著作，王光祈的《声音心理学》不失为先导。

附：

德国科学家赫尔姆霍茨[①]

詹姆斯符·贝尔

管建华 译

赫尔姆霍茨（Helmholtz，Hermann Ludwig Ferdin andvon 1821 年 8 月 31 日生于波茨坦，1894 年 9 月 8 日卒于柏林），德国科学家，他曾在柏林腓特烈威廉学院学医，1842 年获得博士学位。他也研究数学、物理学、哲学，并在柏林大学讲课。在担任了一段时间军医后，1848 年在柯尼斯堡大学他创办了《生理学和病理学报》，后来先后在波恩大学任解剖学教授（1858），在柏林大学任物理学教授（1871），1887 年在柏林大学，他成为建立物理技术领域学院的第一所大学的指导者。赫尔姆霍茨是一位智者，他的研究包含各种论题，如在完备的流体理论和电流的各种形态中的神经冲动，色盲、涡流运动。他还发明了眼观察器（opthalmoscope）；在生理学的视觉声学领域中占有重要的地位。

赫尔姆霍茨从欧勒（Euler）、考其（Cauchy）、普瓦松（Poisson）的成果中实事求是地接受并应用了古典声学，将注意力转向被 18 世纪科学大大忽略的听觉，尤其是对声学音乐方面的贡献超过了其他任何人。除对听觉解剖的研究外，他建立了听力生理学的研究。他照亮了声学研究的许多领域，也许最重要的是他可靠的泛音作用的分析，他应用了傅立叶的分析和自己特地发明的共鸣器解释泛音在音色中的作用；并应用这些成果去探究欧姆声学定律（Ohm's Law of Acoustics）的适应性。他同样解释了塔提尼音（Tartinitones）或组合音（Combination）的特性，并发现了较高组合音（the higher Combination）或合音（Summationtones），为他的听觉的非直线性理论提供了

① 原文载于《王光祈研究论文集》。

证据，对听觉导致听力的共鸣理论基础产生了影响。在其他的工作方面（应用音叉的搜集），他发明了显微镜研究波形；论述了拍音（beats）的性质和它们在协和与不协和中的作用。他论述平均律系的观点表明，相等平均律体现的不过是特别困难以外的一种方式，其可取性在于使乐器“纯”律体系的一致。他的发明在声学的应用，除著名的共鸣器外，还有小风琴的设计对于平均律体系与合音的混合试验，改进了 Cagniard de latodr 鸣音器和 Scheibler 音叉的形式。赫尔姆霍茨在声学方面多数的重要成果体现在他的《听觉与音乐学说的生理的基础》（*Die Lehre vonden Tonempfindungen als Physiolo gische Grundlage fur die Theorie der Musik*）一书中。[布伦兹维克 1863 年出版，埃利斯（A. J. Ellis）英译本，1875 年出版，1954 年再版，《论音的感觉》（On the Sensations of Tone）。]

“慢憚”音乐及其与“奥加农”之比较①

在四川新都宝光寺佛教仪式“放焰口”的“慢憚”音乐中，存在着一种与“奥加农”(Organum) 相似的多声现象。

“慢憚”（完整的“慢憚”乐谱收于四川音乐学院民族音乐研究室编印的《四川新都宝光寺佛教音乐调查专辑》中，该集全部乐谱由管建华、甘绍成根据 1982 年 5 月的录音整理记录）音乐采取一领众和的演唱形式，基本上是重复一个由上下二句组成的基本曲调。领唱者对曲调进行即兴发挥，自由扩展曲调的结构，并掌握调式、调性的改变。众僧演唱的和腔则形态较为稳定，在多次重复中依次出现了八度、五度、四度等不同音程的平行进行。宝光寺佛教音乐没有使用任何记谱法，完全依赖口传保持其传承，这对研究“慢憚”中多声现象的起源及演变历史造成了一定的困难。下面对天主教和佛教两种宗教背景，中西几种对应的记谱法以及“慢憚”音乐与“奥加农”中的一些细节加以比较，并试述“慢憚”中多声现象的起源。

① 原文载于《音乐探索》1985 年第 1 期。

佛教音乐与天主教音乐在宗教背景方面有许多相似之处：在宗教仪式方面，佛教的“课诵”与天主教的“日课”都以诵唱经文为主要内容；佛教在重要节日（佛教四大节日为佛诞节、涅槃节、成道节及盂兰盆会节）中举行的“焰口”、“水陆”则与天主教在重要节日（天主教历以圣诞节及复活节构成两大节日系统）中举行的“大弥撒”相当，都是包括诵经、歌唱及象征性表演的综合性仪式。两种宗教都依教历的不同节日及日期而变换仪式的项目及诵念的经文，音乐在两种宗教的教仪中都占有相当重要的地位等等。

从音乐上来说，奥加农是欧洲天主教音乐中最早见于记载的一种多声现象。欧洲多声音乐从二声部相隔四、五度平行进行的“平行奥加农”开始，逐渐引入“斜向进行”、“反向进行”（通称“自由奥加农”），以及一音对数音的“花腔奥加农”等多声结合方式，终于走出一条发展复杂的多声音乐的道路。所以，作为欧洲多声音乐的发端者，奥加农在欧洲音乐史中占有非常重要的地位。音乐史料中关于奥加农的记载最早见于公元850年左右的*Musica Enchiriadis*（以下简称M. E.）及*Scolica Enchiriadis*（以下简称S. E.）两部书中。当时，天主教仪式及音乐“素歌”（Plainchont）已基本定型，并且在此基础上开始出现更具有创作意味的进一步发展，即出现“续唱”（Trope）、“继叙诵”（Sequence）等新形式。但总的来说，这一时期的所谓“创作”主要仍局限于改编及编纂，即在原歌调的基础上发展或重新编配其词句或旋律，还不是现代意义上的创作。教会音乐的演唱实践仍以口口相传的传统为主，就这方面而言，宝光寺佛教音乐与欧洲天主教音乐中出现“奥加农”理论时的情况有某些相似之处。隋唐佛教鼎盛时期也正是佛教五大宗派（即天台宗、法相宗、华严宗、禅宗、密土宗）形成的时期。唐代以后，虽然各宗派逐渐互相融合，但从未达到过真正的统一。与佛教相比，罗马教会在5世纪中开始逐渐成为西派教会的中心；8世纪以后，以教皇格利高利一世命名的罗马教仪及音乐“格利高利歌调”在欧洲大多数地区渐占优势。

一个宗教内部愈统一，就愈要求仪式的统一和对仪式各细节的规定，记载就愈可能详尽，对于作为宗教仪式的重要组成部分之一的音乐来说，也就愈需要产生记谱法。

最早记载奥加农的M. E. 和S. E. 等著作成书之时，天主教音乐中刚

刚开始出现 neumes 记谱法（图 1 - 1）。这是一种粗略地表示旋律轮廓符号和口传心授的音乐传统的辅助手段，还不能精确地指定旋律的音高和多声音乐声部间的音程关系。因此，M. E. 一书论述奥加农时并未采用 neumes 记谱法，而是采用一种 Daseian 记谱法（Prosodia daseia 是古希腊语中的一种送气音字母符号）来阐述其理论，并记录奥加农谱例。在天主教音乐中还偶有采用某些字母记谱体系记谱的例子。总的说来，neumes 类的记谱法在天主教音乐中最为通用。



图 1 - 1 neumes 记谱法（摘自《音乐史》C. V. Stanford，C. V. Forsyth 合著）

与天主教相比，中国佛教由于宗派不统一，寺院分布全国各地，各寺院的音乐深受当地民间音乐的影响，因而各具特色。记谱法也无统一：某些寺院有记谱，如山西五台山、北京智化寺等，但具体谱式不尽相同；有些寺院则没有记谱，如宝光寺即是。然而，中国传统音乐中确实存在某些与西欧中世纪记谱法极为相似的谱式：如 neumes 记谱法与明道藏《玉音法事》曲线谱（图 1 - 2，不晚于 15 世纪），二者同为用图形化符号表示旋律轮廓（与曲线谱类似的谱式则在汉代已有使用，称为“声曲折”谱，但乐谱今已不存）。

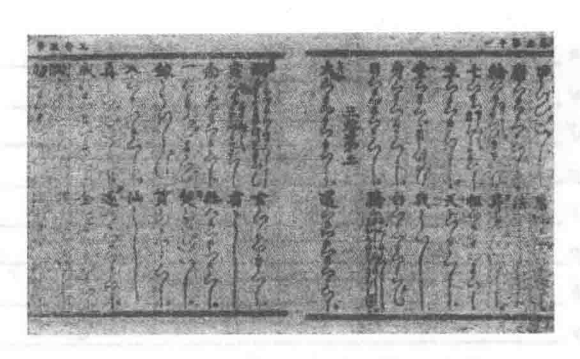


图 1－2　明道藏《玉音法事》曲线谱

（摘自《中国音乐史参考图片》第五辑）

欧洲字母记谱体系则与中国工尺谱相似，二者都是以代表音名的符号（前者为若干字母，后者为若干汉字）记录不同音高的乐音（谱例略）。

最有趣的是中国也有与 M. E. 一书所用的 Daseian 记谱法相似的谱式——元余载在《韶舞九成乐补》中所采用的“方格谱”（图 1－3）。

																	大
	厥																黄
																	应
			执		一												无
																	南
												道					夷
																	林
				允			精				心				心		蕤
																	中
中								惟		惟				惟			姑
																	夹
						惟			微				危			人	太

图 1－3　《韶舞九成乐补》方格谱

（摘自《中国音乐史参考图片》第五辑）

下面是用 Daseian 记谱法记谱的奥加农（图 1－4）：

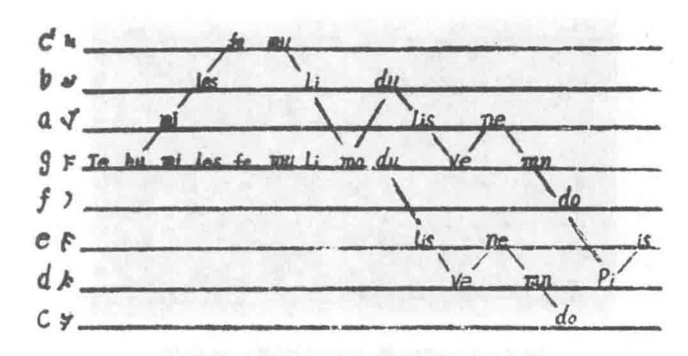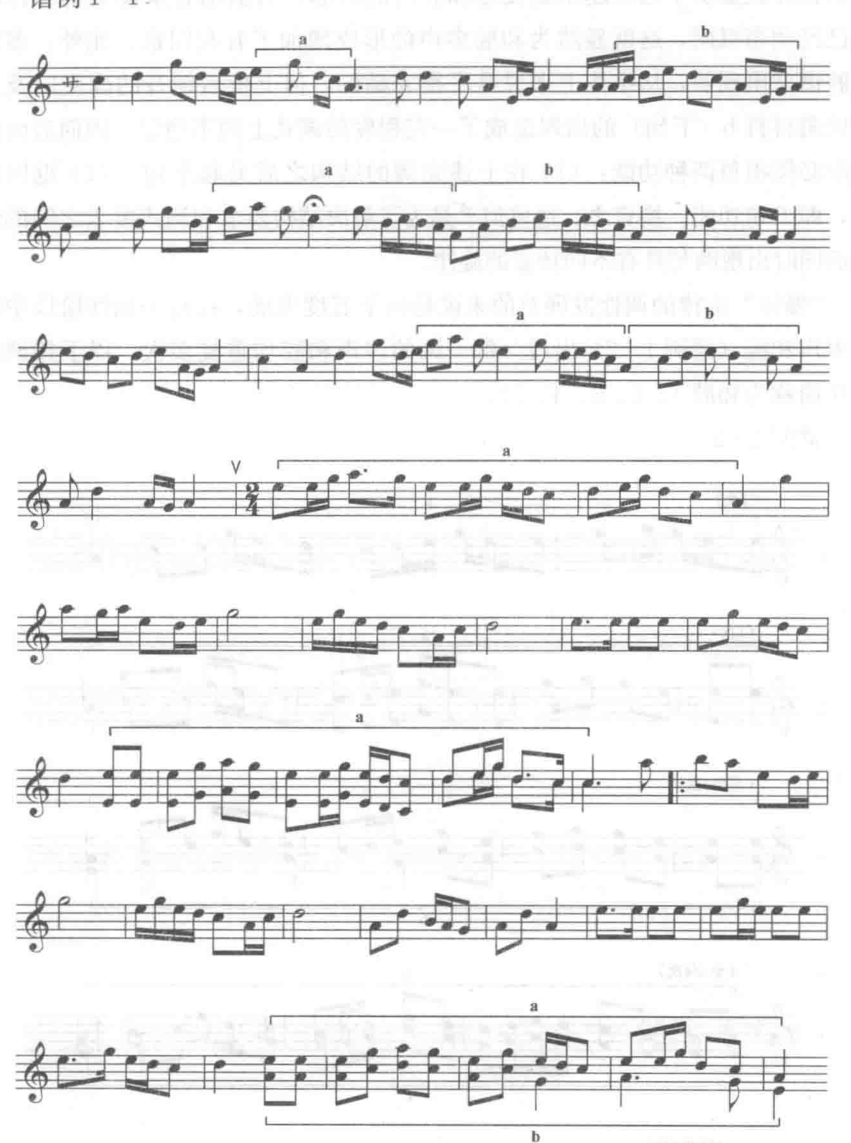


图 1－4　Daseian 记谱法（摘自《新格罗夫音乐和音乐家辞典》）

按以上方式排列的图表式记谱体系，纵向为音高坐标，横向为时间坐标，任何出现于这一坐标中的词、字均可确定其音高和时间上的相对位置（两种记谱法的横向坐标定量都不严格，仅指定词、字演唱的先后次序，而没有指定音符的时值和节拍位置）。此外，只需在同一时间坐标点的垂直线上写上一个以上的词（字），即构成多声结合，确实是一种方便的描述工具。

从上可见，与天主教音乐相比，中国佛教音乐及其记谱法虽然没有完全统一，但就整个中国传统音乐而言，在早期记谱体系的发展形式方面与西欧相比较则没有重大区别。由此可见，就早期音乐而言，记谱法并非音乐发展方向的决定性因素。中西音乐文化发展方向的不同，显然有着更为深刻的原因。

“慢惮”音乐（谱例 1－1）与奥加农之间的一个显著区别是：前者的旋律具有中国传统音乐所特有的音调流畅、装饰华丽的特点；而后者所采用的天主教歌调相比之下较为朴素。在推测“慢惮”音乐中多声的起源时，显然必须考虑到中国传统音乐注重旋律这一根本性的特征。下面试从旋律发展的角度着手，分析“慢惮”音乐中的多声现象。

谱例 1-1
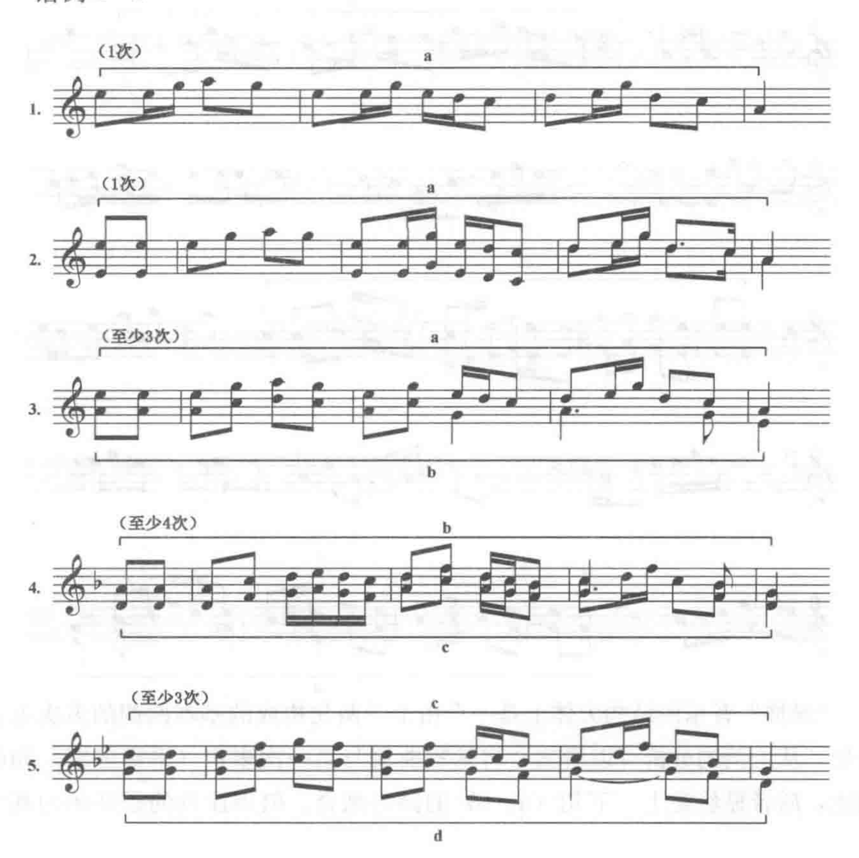


“慢惮”音乐的结构大体上是一个由上下两句构成的基本曲调的多次重复变奏。从上例的分析可以看出，将基本曲调与第一次多声（平行五度）和腔相比，后者显然是上、下句（a、b）的同时结合。值得注意的是开始的基本

曲调在几次重复中已经越来越接近和腔时的形态，对演唱者来说两句旋律印象已经相当巩固，这就显然为和腔多声的形成增加了有利因素。此外，多声和腔谱例出现前，从结构上来说是平衡完满的，但上板后结音的改变以及几次回避材料 b（下句）的出现造成了一定程度的调式上的不稳定，因而后面的和腔必须担负两种功能：（1）在上述完满的结构之后另起上句；（2）返回原调，即下句功能。换言之，这里似乎是为了解决结构要求和调式要求之间的矛盾而同时出现两句具有不同功能的旋律。

“慢惮”旋律的调性发展总的来说是向下五度发展，在每一调性阶段中均有多声和腔（谱例 1－2）出现（每一调的多声和腔均重复多次，以下按调性顺序简称为和腔 1、2、3、4、5）。

谱例 1－2



在整个“慢惮”中，一切结构及调式上的偏离都以回到“下句”（材料 b）而得到解决。“下句”是整个音乐重复强调的核心，具有类似西洋“叠句”的功能。从上面的调性发展中则可以看出，以重复次数最多的 a 羽调“下句”（材料 b）为中心，第一个调性阶段（和腔 3）是在其上方附加平行声部；第二个调性阶段（和腔 4）则是在下方附加平行声部，从而转到 d 羽调。由于该调性阶段也相当长，多声和腔至少重复了 4 次，调性已充分确立，“叠句”的角色也就转移到具有返回羽调式功能的下方声部，因而可以以它为新的起点，再次在其下方附加平行声部并转到 g 羽调（和腔 5）。如果这一分析正确，则可以认为“慢惮”音乐在调性发展中自然地利用了多声和腔作为“连环”。

再从和腔的音区方面来看，和腔 1 为同度齐唱，音区相当高；到和腔 2 则一开始即有部分唱者降低八度演唱，形成平行八度的进行。由于参加演唱者均为男僧，和腔音域又较宽，始终保持平行八度有一定困难，所以在和腔 2 的第三小节，当旋律下行使下面声部音区过低时，该声部又向上翻高八度，重新与上声部合为同度齐唱；和腔 3 与和腔 1 相比，旋律（指材料）未变，但一部分人改从低五度处开始，这里低五度的出现除音区方面的原因外，当然还有其他原因。和腔 4 与和腔 3 相比，两声部音区均降低五度，下声部音区偏低，所以在第二小节又出现了下声部向上翻高八度的现象，并形成了“声部交叉”。和腔 4 与和腔 2 出现的下声部翻高八度显然都是在保持原旋律进行的前提下对演唱音区的自发调整（两次的目的都是为了避免下声部过低的音），所以，既不应看做是对旋律的变奏，更不应看做是有意识地对和音的音程进行改变（和腔 4 前面以五度为主，后面以四度为主）。由于整个“慢惮”音乐长达十一分钟之久，旋律起伏较大，应用音域又始终保持较高的音区，这对于水平较高，善于运用假声的领唱者来说固然可以胜任，对部分僧人来说则可能有困难。因此，将和腔的几次变化看作演唱者自发调节演唱音区的结果也是不无根据的。特别是除了和腔 2、和腔 4 下声部翻高八度等较明显的现象外，还可注意到二声部和腔间主要音程五度与将男声按自然音域分为高低二声部时两声部之间的音程距离正好相符。换言之，同一旋律在相隔五度的不同音高上平行进行可使两声部各自保持在较舒适自然的音区，从而也可以避免长时间演唱带来的疲劳。联想到原始社会的艺术品一开始并不是为了审美的目的而制作，而是带有极重要的实用价值，是否可以认为多声音

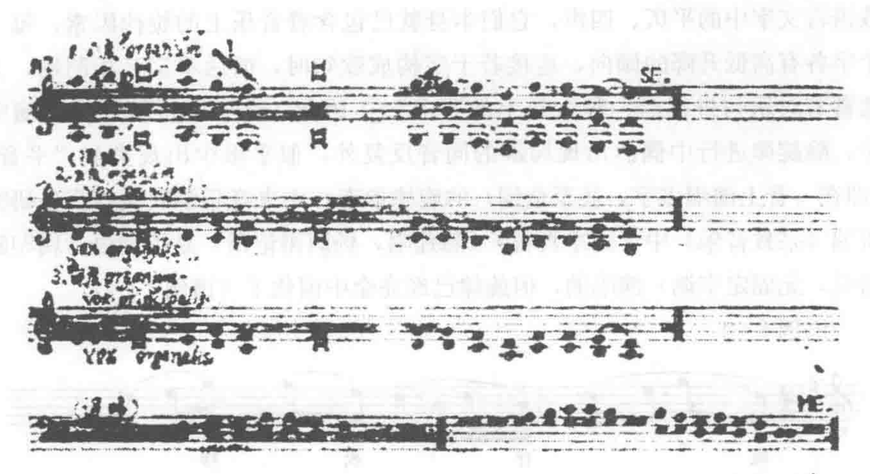
乐的出现一开始也并不是为了追求某种和音的美学价值，而是在歌唱时为了适应生理、心理等方面的要求而自发产生的呢？

照此推测，则多声音乐的起源和发展过程与生物进化中自然选择的过程也有其相似之处：歌唱者由于生理条件（声带）互不相同，因而自然音区也有所不同。多声现象一开始可能仅仅是一种“有利的变异”，即歌唱者为了适应各自生理条件而对音区进行自发的选择，而随着“随机的、偶然的变异纳入非随机的、必然的轨道……造成一种逐渐的、累积的适应趋势，表现出定向的进化”①。自然的原始多声现象也就发展成为较为稳定，具有一定规范的多声音乐演唱形式了。据调查，“慢惮”中的多声和腔并非有意传授，而完全是一种“违反教范”的自发现象。宝光寺传授音乐时要求严格按照同一曲调演唱，但很多僧人在演唱中并不能达到这一要求。有的由于年纪较大，“声气”不济，有的由于不熟练，还有的则由于声音不灵活，不能按要求“拐弯子”（即音调的曲折装饰），因而在其他诵唱音乐中局部出现不统一，甚至“多声部”的现象比比皆是。“慢惮”中的多声现象显然与这种“不统一”有着密切的联系，但其表现形式则更为高级、稳定。通过对宝光寺以及其他中国传统音乐的进一步深入研究，很可能发现一条完整的原始多声“进化链”。

值得注意的是，《新格罗夫音乐和音乐家辞典》“奥加农”词条的作者认为，奥加农这一多声现象的产生有两个基础：其一是原始的协和音程平行进行；其二是一个旋律性较强的声部与另一个持续音声部相结合的原始多声现象。当二者的结合使音乐变得较为复杂时，多声音乐理论的指导就成为必需的了，而“慢惮”音乐中的多声现象则完全是一种原始的自然多声形态。在M. E. 一书中所论述的则不是协和音程平行进行的原始现象，而是采用平行进行时应遵循的一套严格的规则，即运用上述 Daseian 记谱法人为地构成一个由若干四音列组成的，不包含减五度的音阶，形如：$GA^{\flat}BC \mid defg \mid abc^{1}d^{1} \mid e^{1\sharp}f^{1}g^{1}a^{1} \mid$，以说明在奥加农的平行进行中如何避免三全音的出现。从M. E. 和S. E. 两书所举的谱例中也可以看出平行进行是受一定规则约束的（谱例 1－3）。

① 李难. 生物进化论. 人民教育出版社，1982：170.

谱例 1－3



以上 S. E. 各例为严格平行，但避免了三全音的出现。方法是 时用♮b， 时用♭b；或 时用♯f， 时用♮f——即按上述四音列规则处理。M. E. 一例则除从同度开始及结束于同度外，在音乐中间也为了避免三全音而使用了一个声部停滞不动，另一声部继续级进而造成的五、四、三、二或同度交替，换言之，有意识地使用了斜向进行。
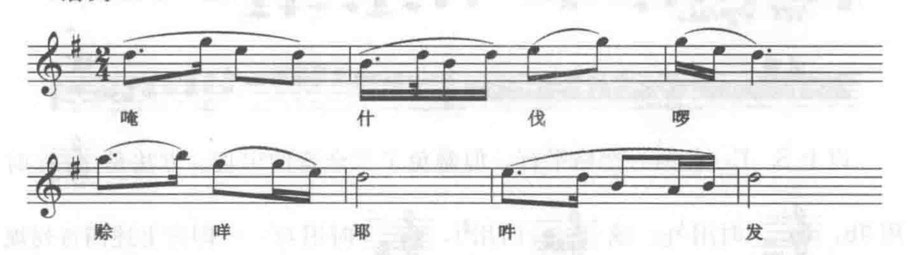
平行进行与斜向进行的交替之所以值得注意，不仅是因为这是上述两种原始多声形态在理论指导下的结合，更重要的是，它是迈向“自由奥加农”和多声音乐中各声部走向真正独立的第一步。

原始的持续音式的旋律和奥加农中在一音上停滞的声部（一般为附加在原歌调下方的 Vox organalis 声部）都具有类似“平音”的旋律形态特征。由于印欧语系语言（在天主教音乐中即拉丁文）的音调随音节长短及重音位置而变化，没有固定的字调模式，所以这种在一音上演唱多字的旋律形态与西语相结合时十分吻合而自然。天主教仪式中“祈祷”、“诗篇”和“经文”都是在单独一个音上诵唱的。

与此相反，汉语是一种有声调的语言。中国“字的声、韵、调三因素中，
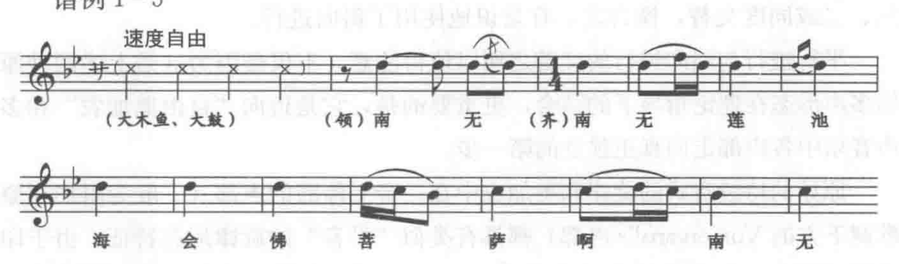
其第三因素，在词曲方面，与乐调所生的关系，最为明确而直接。”[①]“我国汉族语言文字中的平仄、四声，它们本身就已包含着音乐上的旋律因素。每一个字各有高低升降的倾向，连接若干字构成歌句时，前后单字互相制约，又蕴蓄着对乐句进行的一种大致上的要求”。[②] 因此，在中国传统音乐的演唱中，除旋律进行中偶然出现局部的同音反复外，似乎很少出现类似“平音”（即在一音上演唱多字，甚至全词）的旋律形态。中央音乐学院民族音乐研究所编《宗教音乐》中《洒净真言》（隐莲唱，杨荫浏记谱）是用梵语（属印欧语系，无固定字调）演唱的，但旋律已经完全中国化了（谱例 1-4）。

谱例 1-4



《弥陀经三称》是宝光寺专辑中念唱特点最强的一首，是用汉语诵唱的（谱例 1-5）。

谱例 1-5



仅从记谱看，在同音反复上已加进了许多字调的装饰音，已明显有别于“平音”。

从上可见，中国语言含固定声调的特点，以及受此影响而长期形成的音乐传统限制了“平音”式的旋律形态的发展，这对原始平行多声的进一步发

① 杨荫浏．中国音乐史纲．万叶书店，1952：242.

② 杨荫浏．语言音乐学初探．人民音乐出版社，1983.

展——斜向进行的出现似乎是一个不利因素。对中国传统音乐来说，斜向进行的现象似乎更常见于局部的使用，其典型的形式为支声性多声结合。由于支声性多声在骨干音及旋律主要轮廓方面诸声部常常互相吻合，显然不会在字调上发生太大的矛盾，但这一特征与诸声部独立发展的方向又恰恰是矛盾的。

中国多声音乐的起源和发展方向是一个涉及广阔领域的课题。以上对中西语言、记谱法所作的介绍及比较也还远远不够全面，对于“慢惮”音乐细节的分析中提出的一些看法则仅是作为一种探索、推测，也难以用来概括中国传统音乐中丰富的多声现象。但是，通过以上简略线索，至少可以得出以下结论：中国传统音乐中虽未形成类似西欧音乐复杂、严密的多声理论体系，但确实存在具有我国民族特色的多声现象。这种特色的重要表现之一就是在中国多声音乐形成、发展的过程中，旋律起着极为重要的作用。至于旋律究竟如何对多声音乐发生影响的问题，则不仅仅是音乐学的一个研究课题，对于我们现代民族音乐的创作来说，也是一个值得继续探索的领域。

附：

新都宝光寺历史简介

宝光寺始建于东汉，隋代名“大石寺”，寺中的塔叫“福感塔”。唐代黄巢起义军攻破长安后，次年逃到四川的唐僖宗曾“驻跸”于此，并命悟达国师重修庙宇，改名宝光寺。宝光寺在宋代达到繁盛顶峰，有僧众三千。明代崇祯年间寺庙毁坏。清代康熙九年（1670）在原来的基础上重建殿宇。此后一百年间，不断扩充和改建，至清代咸丰年间，才奠定了目前的规模。解放时，宝光寺有二三十名僧人。1982年5月，川音民研室调查组在宝光寺录音、收集音乐时，寺内已有近四十名僧人。

中西音乐及其文化背景之比较[①]

中西音乐比较研究是比较音乐学研究中的一个重要领域。由于中西方在其文化传统（诸如：语言、哲学、文学、宗教、造型艺术等）、地理、社会环境以及历史进程等方面存在差异，对音乐也产生了深刻影响。因此，如要回答像“中乐西乐有什么不同?”“中国音乐的主流是什么?”这些问题，则必然涉及音乐与其文化背景和诸因素的比较。

中西音乐浩如烟海，任取一端，即使穷毕生精力，也不过略窥梗概而已。但正因为这一领域如此广阔，才需要无穷尽的认识和探索，尽管有时这种认识与探索可能是管中窥豹，略见一斑。

一、曲式结构与思维方式之比较

中西音乐各自有深厚的传统基础，曲式结构的发展也经历了上千年由简单到复杂的不断完善的过程，其中也受着各自传统思维方式的约束和支配。从历史性来讲，西方曲式结构在19世纪至20世纪的浪漫乐派、民族乐派中已发展到较完善的高峰。中国音乐没有按以西方音乐相对的乐派时期划分，而是以19世纪至20世纪器乐（如琵琶器乐合奏）、戏曲（京剧等）、说唱（弹词等）的曲式结构为代表，发展到一个较完善的高峰。以下将中西曲式结构类型大致划分如下（表1-1，表1-2，中国曲式的划分打破“五大类”的界限，按统一特点归类。如首尾体：首尾同曲牌或曲体中间插入其他曲牌；复曲体：不同曲牌或曲体的连接；循环体：相同曲牌或曲体的间隔连接；变奏曲体：同一曲体变奏的连接。以上均以“联”的方式为共同点划入联曲体。西洋复调曲式不另列出）：

---

① 原文载于《音乐探索》1985年第4期。

表 1-1　中国曲式

小　型		中型（或大型）	大　型
单曲体	板式体	联曲体	混合体
一段体	单一板式	首尾体	板式体加入曲牌
二段体	复合板式	复曲体	曲联体加入板式
		变奏体	
		循环体	

表 1-2　西方曲式

小　型		中型（或大型）	大　型
乐　段	单乐段	复三部曲式	奏鸣曲
	复乐段		
单二部		变奏曲式	回旋奏鸣曲
单三部		回旋曲式	

音乐的曲式结构也可以按结构的三要素（整体性、转换性、自身调整性）的原则进行一些分析，但如果只有这三者的分析，只是整体性的静止研究，要进一步寻求组成结构的转换规律之间的相互作用，则“要从下层结构里找出演绎性的解释”，及其“诸结构之间的结合模式怎样在所结合的那些结构的一个里面引起统治地位的功能。”① 音乐曲式结构中是以乐句作为下层结构的“活体”（在歌谣体结构中，中西基本相同），中国曲式中这种“活体”（乐句）由“乐逗”（单音也可以作为一个“乐逗”）、乐节构成，进行“转换”，乐句也可以分化成乐逗、乐节不断组合，也可成为板式“转换”（即板式变化）的基础。西方曲式中则以乐句主题材料作为一种“活体”，由动机、乐节组成，同样主题又可以分化成动机得到“转换”（即分裂、发展、贯穿）。而这种特性“功能”，在中、大型曲式结构中表现得最突出。例如：按照传统奏鸣曲式写作的《1812 序曲》②，其音乐主题本身所含的概念以及展开是明确的，如呈

① ［瑞士］皮亚杰．结构主义．倪连生，王琳，译．商务印书馆，1984．

② 《1812 序曲》由俄罗斯作曲家柴可夫斯基创作，作于 1880 年。

示部：代表俄罗斯人民音乐形象的主部主题 a（安详地），副部主题 b（不安地），结束部主题 c（a、b、c 主题均以俄罗斯音调构成）；展开部：战斗的主题 d，法国入侵主题 e（法国马赛曲曲调），俄罗斯（曲调）主题 g；再现部：主题 a、c（谱例略）。在另一首与之在题材、内容相类似的中国曲式《十面埋伏》[①] 中并无明确的音乐主题材料作为内在联系，既无汉王刘邦、楚王项羽的主题，也无战斗的主题，更无主题材料“动机”式的贯穿、展开。笔者参看了《民族器乐概论》[②]、《民族器乐的体裁与形式》[③]、《民族器乐概论》[④]、《中国民族曲式》[⑤] 中对《十面埋伏》的结构分析，都无按照音乐材料进行分析归纳的完整图式，这也是由于下层结构“活体”的组合及转换方式中西各有不同，所以西洋曲式作品以音乐材料做分析的方法在这里不起作用。《十面埋伏》是以板式变化和不同音乐材料乐段为结构安排的，它属于混合体结构（板式体与曲牌体的结合），其中包含曲牌⑤吹打开门、⑰奏凯、⑱收阵回营。《十面埋伏》是依据板式的布局形成的三个大的层次，每个层次开始都以节奏自由来兴起或作为转换音乐情绪的意境。①列营（散板）—⑦排阵；⑧埋伏（散起）—⑮鼓角声；⑯乌江（散起）—⑱收兵回营。我国传统音乐的创作主要是以单曲体或板式体中的乐段为基本单位进行变体、组合、连缀（有人将传统音乐创作手法归为三类：重复法、引申法、组合法）。因此，我国音乐中的变奏、循环曲式与西洋曲式中的变奏、回旋曲式还有所不同。西洋变奏曲式包括和声、织体等的变奏，在“性格变奏”中则有大的主题“动机式”的展开。回旋曲则有主题动机的发展回旋以及综合。西洋传统音乐创作方式是受西洋曲式作品分析方法指导，以主题材料、和声等为内在联系的。《1812 序曲》本身奏鸣曲式的结构具有的逻辑是基本基于欧洲哲学中形式逻辑的“三段论”[⑥]。呈示部的主部主题与副部主题是联系在同一概念下的两个前提，展

---

① 《十面埋伏》曲谱最早见于 1819 年的《华秋苹琵琶谱》上卷。本文根据是上海文艺出版社出版的《琵琶独奏曲集》（二）中《十面埋伏》，由沈浩初传谱、林石诚整理。

② 高厚永．民族器乐概论．江苏人民出版社，1981.

③ 叶栋．民族器乐的体裁与形式．上海文艺出版社，1983.

④ 李民雄．民族器乐概论．上海音乐学院民族音乐理论教研组，1982.

⑤ 李西安，军驰．中国民族曲式．人民音乐出版社，1985.

⑥ 三段论：由一个共同概念联系着的两个前提推出结论的演绎推理，由大前提、小前提、结论组成。由亚里士多德创立。

开部就是主题的一种演绎推理，再现部则是结论。“在三段论这一定义中有一个极重要的指出，即结论是由前提必然地推出的”①。作为欧洲交响音乐中奏鸣曲式可能表达的那些文学性、戏剧性，以及“纯音乐”（无标题音乐）中生与死、善与恶、美与丑的搏斗，和两个相对抽象概念的展开，就是以这种“三段论”的逻辑思维方式进行的。西洋音乐以主题材料为基础的创作方式，本身就带有一种概念、逻辑的演绎。复调最高形式赋格曲的创作和结构也是以主题、答题、对题进行逻辑演绎而论证。肖邦曾说过：“赋格曲好像是音乐上纯正逻辑。”② 中国哲人并不像“欧洲人长期以来习惯于希腊式的思维模式，其理智特征就是展开概念并冷静严谨。”③ “中国哲学的特点之一，是那种可以称为逻辑和认识论的意识不发达……在表达思想时显得芜杂不连贯，这种情况会使习惯于系统思维的人得到一种哲学上料想不到的不确定感，也可能给研究中国思想的人泼上一瓢冷水。”④ 作为《1812 序曲》再现部俄罗斯音乐（主部主题）主题在功能和声、配器全奏的辉煌出现，确定着俄罗斯人民的胜利（这一点它具有浪漫乐派、民族乐派交响乐奏鸣曲式的典型性）。而《十面埋伏》中并没有这种西方音乐逻辑形式的确定感，它的结构是由不同板式、曲牌它本身所具有的音乐的意境、功能所组成。比如：散板意味着意境的兴起铺垫或描写，慢板有着抒情的功能，快板则较为粗犷、有力。而曲牌体则有本身曲调旋律线的性格所具有的表现力（如欢乐、抒情、悲哀）。中国汉代《大曲》中的“解”、“艳”、“趋”和“乱”就是各具功能表现力的，“在每次唱歌之后，又加上不唱的‘解’，有时又另外加进了华丽而宛转的抒情部分，叫做‘艳’；又加进了紧张的快速的部分，叫做‘趋’；有时也继承了春秋、战国以来已有的曲式，在末尾用一个带有结束性的‘乱’。”⑤ 作为中国音乐在表现和它的曲式结构逻辑安排上，就好像“中国画抽象的是‘意’和‘情’，而不是概念的‘形’。构图时，形的位置，是‘情’和‘意’的安

---

① ［苏］阿赫曼诺夫．亚里士多德逻辑学．马兵，译．上海译文出版社，1980：189．
② ［美］爱德华·鲁斯坦．数学与音乐．国外音乐资料，1983（26）：34．
③ 金岳霖．中国哲学//单纯，张合运．中国精神百年回声．海天出版社，1998：281．
④ 同上：280．
⑤ 杨荫浏．中国古代音乐史稿．人民音乐出版社，1981．

排”。① 作为中西曲式结构中的下层结构“活体”，在形态上也还存在差异。中国曲式中这些“活体”包含着一种“可变量”（时间与音高），而西方曲式中这些“活体”则是“定量”为基础（时间与音高）。而要深入了解这些“活体”的构成因素，则涉及音乐与语言关系的比较。

二、音乐与语言之比较

系统方法，就是把对象放到系统形式中进行研究的方法。它有两个明显特点：一是整体性，二是综合性。在生物学研究中整体性就是把生物体作为一个整体加以考察；综合性就是把生物体的整体与局部（体内的各个层次、各个部分）之间，整体与外界环境之间联系起来进行考察。音乐和语言与生物体一样，也可拟定为一定的整体与分层结构模式（表 1－3）。

表 1－3　音乐、语言、生物体的整体与分层结构模式

	生物体	曲体	诗体
	生物个体	乐段	段落
	功能系统	乐句、主题	句子
	器官	乐节、小句	词组、小句
	五大组织	动机、副动机、音调、和弦、乐逗	词、逗
底层	细胞	单音“音腔”	语素（汉语单字）
	生物大分子、聚集体、细胞器	音高音色时值	音素、音位

作为语言分层结构的底层来讲，中国汉字是单音节（属汉藏语系），欧洲语言是多音节（属印欧语系）。关于汉字语言对中国音乐风貌产生的影响，国内《音腔论》② 对此作了深入的研究。从系统方法来看，“音腔”在具体某一音乐作品表现中的价值只有在高一层次乐逗（有时一个“音腔”也可为一个乐逗）、乐节、小句或句式才能确定，而句式在一定的板式中才能确定表现意义。正是这种音乐的“细胞”、“组织”、“器官”、“功能系统”加上音乐思维方式形成了这样一个“生物体”系统。现在国外人士也认识到“每一个单音

① 姜今．画境．湖南美术出版社，1982：105．
② 沈洽．音腔论．中央音乐学院学报，1982（4）：13．

本身是一个音乐的统一体，音乐的意义本质上在乐音本身……对许多亚洲音乐文化来说是最根本的。它表现在极力强调乐音的产生及控制，常常包括发声法的复杂语汇。”① 从语言学来看，“元音发声时，发音器官形成了一个共鸣器（有时形成两个），使一个乐音性的‘陪音’强烈化，而这‘陪音’的音高是有定的，能形成一个元音的特征。”② 而辅音“从声学上看来乃是没有一定的音高，颤动数常在五十以下七千以上的音素，又从生理学上看来，是噪音占优势的音素。”③ 从声波的波形来看，乐音波形图线为规律的周期性曲线，而噪音波形图线为复杂不规则的非周期性曲线，而“音腔”的运动则使乐音波形图线的周期性曲线中出现了与复杂不规则的非周期性曲线的结合（像语言中元音与辅音的结合）。从发声来说，元音发声气流是不受任何阻碍的，而辅音则受阻碍，而像古琴中的吟、猱、绰、注、推、拉则使固定音高的乐音的振动发生了阻碍（摩擦），产生虚实感。中国语言发声和这种音乐发声现象很相似。如果说乐音的波形图线为相对稳定，噪音的波形图线为不稳定，那么它也就可能包含着协和音与不协和音的概念范畴。作为欧洲音乐并无相对的“音腔”形态，协和不协和的观点最早是建立在赫尔姆霍茨拍音理论的基础上，即两音之间无拍音者为协和音程（每秒少于六个拍音或多于一百二十个拍音者亦属协和音程），含有拍音者谓之不协和音程（拍音：由两种不同频率的音波干涉而起）。西方音乐中协和与不协和、稳定与不稳定是指两个音结合的和声音程（即音程中两音的振动数比例愈简单，音响听起来很悦耳，这种音程叫做协和；反之，则不协和）。固定音高（键盘式乐器）乐器所发的乐音波形图线是完全规则的周期曲线，这与“音腔”运动的观念是不同的。一个是由两个音或更多音的“立体”音响运动（和声连接），一个是以“线性”的音响（“音腔”运动）为音响动力。不过对于单音（乐音）与“音腔”这种协和不协和、稳定不稳定的可能和划分，还需要进行科学的实验（包括心理、物理实验定量、统计分析等）才能鉴定。

---

① ［美］周文中．亚洲音乐与西方作品．音乐译文，1984（4）：46．

② 王力．汉语音韵学．中华书局，1956：1．

③ 同上：14－15．

作为语言句子的层次来讲，在西洋诗歌中的“重读诗”（accentual verse）、“计量诗”（quantitative verse），每行诗句的节奏都是依靠重音或长短音，或定量音节。在希腊时期，“声乐艺术方面，乐音的节奏与诗的节奏是一致的……节奏的主要式样是：（1）Trochaeus（一长一短）；（2）Iambus（一短一长）；（3）Dactylus（一长二短）；（4）Anapaest（二短一长）；（5）Spondeus（二长）；（6）Tribrachys（三短）”①。中国诗句在节奏上无论平仄都是一字一音，仄声字也许比平声字短，但不见得比平声字轻，吟诗者并不一定都是一样的节奏，没有固定的重音、节奏观念。作为中国诗词一句中的“逗”（用在诗歌上，“逗”是指一句中间所包含的适于停顿的若干小的单位），“它并不管什么强音节、弱音节，无论一个字、两个字、三个字，都能形成一个小逗，只要在意义上多少有些完整的地方，就可以前后分开看待……从对于诗歌节奏形式在发展中的影响而言：用逗，则节奏形式的发展可以比较自由。”② 这种句式的节奏与重音的不定量及可塑性给中国音乐带来很大影响，音乐节奏速度是按句式所表达的意思和情感的整体性进行的（中国诗不同于西洋诗，它一行就是一句，行末句完意亦尽），就像人在说话前的意识中先有一种主动“语象”，这是一种心理现象，这种“语象”就包含了语句的速度、情绪。“凡音之起，由人心生也。”我国音乐的速度节奏就带有这种主动创造性，所以一位古琴演奏家往往在第二次演奏同一乐曲时，节奏上就有出新的地方，因为他不是按“均分节奏”而动，而是按心灵的节奏。在戏曲、说唱、器乐的散板音乐中，是以乐句或乐逗为节奏的落点或停顿的地方，京剧中的［回龙］板式（［回龙］是一种较特殊的节奏句式模式）、快板、垛板的句顿的节奏，都是以逗或句式为单位，京剧［原板］也是由上下句构成，古琴减字谱的最明显节奏显示主要也是乐句的划分。虽然说板式的产生是受这种不同句式结构及所表达的意和情的影响，但它作为一种较固定的句式节奏模式（不同板式）后，则对中国音乐的节奏观念，对音乐节奏板式的程式化产生了重大影响。而作为欧洲诗歌的节奏重音特点，也对欧洲音乐产生了重大影响。欧洲音乐中的

---

① 刘志明. 西洋音乐史与风格. 大陆书店，1980：16.

② 杨荫浏. 语言音乐学初探. 人民音乐出版社，1983：67－68.

“三类动机”（抑扬格、扬抑格、抑扬抑扬格）“往往借用欧洲诗歌中韵脚结构的名称来称呼”。① 古希腊时期的音乐研究学者达蒙则认为“英雄格（长短短格）刚健庄严……抑扬格（短长格）亲切柔和……扬抑格（长短格）轻佻狂放……”。② 作为欧洲音乐节拍的观念——强弱律动的周期再现，可以暂时用我们的节拍观念来区别它：节拍是音乐段落或句式、句逗的一种节奏表现方式，它以音乐段落或句式、句逗表现的情感进行轻重、强弱的律动。

三、音乐与绘画之比较

中西绘画空间意识的显著不同点在于：西洋绘画是以“焦点透视”为基础（焦点透视是将一幅画中的视点固定为一点，并且只有一个视向），“是在画面上依几何学的测算构造一个三进向的空间的幻景。一切视线集结于一个焦点”。③ 而中国画法上的“散点透视”，它不是由几何、三角所构成的西洋的透视学的空间，既不强调固定的视点，同时也否定了观赏者的固定视点。他的视点可以上下左右移动的（也叫“动点透视”）。西洋音乐中的节拍点是按严密数学构成的时间关系（定量关系）。在复调与多声的进行中就是依据这样一个“定点”形成各声部纵横之间的“数”的关系。在复调写作的最根本技术中，都要寻找类似几何中的对称“轴”或对称“点”（图 1－5 [谱例略]）。（而这种在五线谱上进行的对位带有几何图形的技术，意味着形成立体音响结构的“几何空间”的“照相”）

在中国音乐中，在时间上并不以定量为主，如果要按定量节拍“点”去衡量它，那么它经常打破这种定量的时间，就像中国画打破空间距离一样，形成“散点”。如像散板和其他特殊节奏模式，也就是无法进行音响形态时间的“照相”。西画在定点透视的基础上，其表现手法以块面为主，以光的照射形成物体的明暗。在音乐上则以和声的“光源”去照亮旋律，形成“立体感”。而中国画的“散点透视”，以无穷的空间给予线条以生命力，作者主

① 吴祖强．曲式与作品分析．人民音乐出版社，1962：51．

② 阎国忠．古希腊罗马美学．博览群书，1985（5）：24－26．

③ 宗白华．中国诗画中所表现的空间意识//宗白华．美学与意境．人民出版社，1987：255．

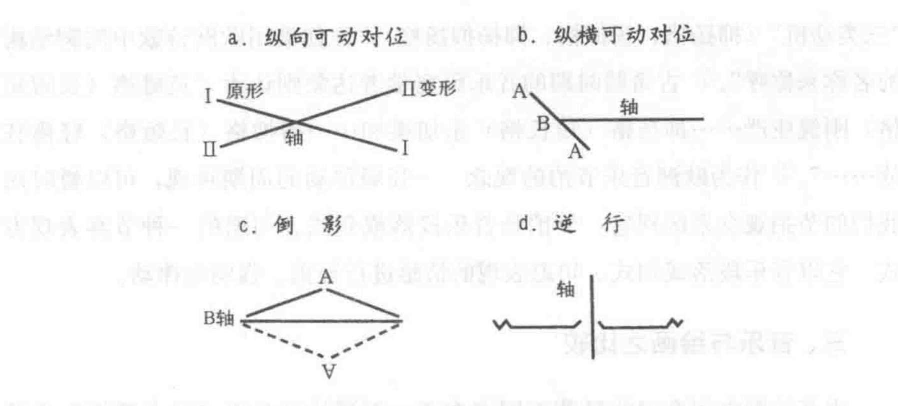


图 1－5 复调写作呈现的对称音响结构

要用笔的提、顿、轻、重、疾、徐，墨的浓、淡、润、枯来描写对象，抒发内心情感。它要表现出“气韵”的“虚实”，就像书法中“线条要有粗细、浓淡、强弱种种不同而一笔出之。”[①] 音乐也是如此，中国古琴演奏技法与中国书法、绘画在“线”的运动上相通（今后可作超学科的比较）。如像古琴中的“左手吟、猱、绰、注，右手轻重、疾徐更有一般难说，其人须读书”[②]。这些论述，表明了古琴这些表现技法与音乐的时间的“散点”融为一体。中国音乐由于偏重于“线”（旋律），在某种意义上放弃了色彩。而西洋音乐、绘画则重视色彩。关于“线的艺术”，美学家李泽厚曾经谈道：“康德美学中就讲到，线条是真正的美，而在黑格尔的美学里，大量讲到的则是色彩。马克思说，色彩是最普及的美。老实讲，也是较为低级的，它给予动物的官能感受是比较强的。线条就不同了，它更加带有精神性的东西。”[③] 西方音乐在浪漫乐派、民族乐派中也是很重视“线”的表现力，但西方音乐中的“线”与中国音乐中的“线”在形态及时空境方面是有差异的（在后面章节将涉及这种差异）。中国音乐“线”的表现力其审美价值是很高的，必须有一定民族文化心理修养的人才能领悟。比如中国古琴音乐，要对中国书法、绘画、诗、文学、哲学有所理解才能达到很高的意境。当然我们并不能

① 沈尹默．书法论丛．上海教育出版社，1978：1．

② 杨表正．弹琴杂说//中央音乐学院中国音乐研究所．中国古代乐论选辑．1961：316．

③ 李泽厚．关于中国美学史的几个问题//上海市美学研究会．美学与艺术讲演录．上海人民出版社，1983：203．

抛弃音乐色彩的重要性去谈线条，中国音乐今后也应将像中国画一样“不但须恢复我国传统运笔线纹之美及其伟大的表现力，尤当倾心注目于彩色流韵的真景，创造浓丽清新的色相世界。”①

作为伟大哲人的黑格尔，由于历史时空的限制，“他把中国艺术中无空间透视和准确的比例说成是艺术落后的标志，而不懂得中国、日本及东方其他各国的艺术有不同于西方的美学价值。”② 黑格尔在音乐美学上的观点与绘画一样，他说：“音乐不能让时间处在这种无定性的状态，而是必须对它加以确定，给它一种尺度，按照这种尺度的规律调整它的流转。”“音乐和建筑最相近，因为像建筑一样，音乐把它的创造性放在比例的牢固基础和结构上。”③ 黑格尔的这些看法只能作为他对欧洲音乐所作的一番解释。

关于中西方的时间空间意识的不同，在其他艺术方面也显示出来。中国戏剧的舞台布景常以空白，西洋歌剧则以实景。中国戏剧也从来没有过像欧洲“三一律”（时间、地点、情节）的历程，它是超时空的。中国语言文字在时态方面也并没有像西方那样严格多样，这使“中国古典诗有一种圆融浑成，无始无终，无涯无际，超乎时空”④。

四、音乐、绘画与物理时空观之比较

20 世纪初以相对论为首的物理学革命，对 20 世纪现代自然科学及其发展以深刻的影响。这次革命，也大大变革了人们的世界观，其中包括时空观。⑤

① 宗白华．美学散步．上海人民出版社，1981：135.

② 邵大箴．传统美术与现代派．四川人民出版社，1983.

③［德］黑格尔．美学．商务印书馆，1979.

④ 余光中．中西文学之比较//中国社会科学院文学研究所科研处．比较文学论文选集．1982：72.

⑤ 夏宗经在其《宏观、宇观和微观》一书中提及，牛顿认为空间是绝对的，就好像是一种无限大的“容器”，它是分布物体和发生事件的场所。绝对空间本身不依赖于容器里的实物，也不依赖于这些实物的运动，要是能把所有物体都从“容器”里取出，空间丝毫不会因此发生变化。它就像一只倒出所有东西后的空箱子那样，仍然保持不变，这样的空间，也正是希腊几何学家欧几里得（公元前 330—公元前 275）所想象的，人们就把它叫作欧几里得空间。

在两千年中欧几里得几何被当做空间的真实性质。① 相对论使科学家和哲学家认识到，几何学并不是自然固有的，而是人们头脑中的产物，这一观点也开始冲击到西方音乐、绘画的时空观。“像近代物理学重新估价时间空间一样，绘画的空间概念、形式概念以及调性都被推翻了。”“印象主义代表着几何学构成的绘画空间的解体的第一阶段。”② 另一方面，西方某些物理学家也发现“东方哲学的经验所导致的空间和时间概念的深化，在许多方面与以相对论为代表的现代物理学中的概念是类似的”③。有的西方物理学家把物理学中的“场”、“能量”等概念同老子哲学中的“道”的概念进行比较研究。文化的差异可以集中反映到哲学（世界观）之上，而证实这种差异的只能是自然科学。中国音乐绘画与西方音乐绘画在时空观的差异，以及中国音乐绘画时空观反映到中国哲学与相对论中的联系，使我们不得不对中西方音乐绘画的时空观，甚至整个体系的价值作出新的估计。

在现代物理学中“场”的概念与中国哲学中一重要概念“道”或“气”类似。先秦哲学家宋钘、伊文认为“道”就是“气”（“气”通常指一种极细微的物质，是构成万物的本源。“场”即相互作用场，是物质存在的两种基本形态之一［另一形态是实物］，存在于整个空间。例如电磁场、引力场等）。中国音乐、绘画、书法均与“气”这一概念有着重要联系。如音乐的表现，则要求“合生气之和，道五常之行，使之阳而不散，阴而不密，刚气不怒，柔气不慑，四畅于中而发作于外，皆安其位而不相夺也”（意即：合乎“生气”的调和，体现“五常”的关系，使得气质属“阳”的人不散漫，气质属“阴”的人不保守，气质刚强的人不粗暴，气质柔和的人不畏缩，阴、阳、刚、柔四种气质畅通地交流在人的内部，同时表现在外部，都有适当的关系，

---

① 牛顿说：“绝对的空间，就其本质而言，是与外界任何事物无关而永远是相同和不动的。”“绝对的、真正的和数学的时间自身在流逝着，而且由于本性而在均匀地、与任何其他外界事物无关地流逝着”。牛顿把时间和空间看成是脱离物质运动而独立存在的框架。爱因斯坦广义相对论证明了“一无所有的空间，亦即没有场的空间，是不存在的，空时是不能独立存在的，只能作为场的结构性质存在。”以上见《科学技术史讲义》，清华大学自然辩证教研组编。

②［美］保罗·亨利·朗格．十九世纪西方音乐文化史．张洪岛，译．人民音乐出版社，1982：342.

③ 灌耕．现代物理学与东方神秘主义．四川人民出版社，1983：136.

互相补充而不互相克制)①。中国医学认为人体的“气”又是受心理、环境影响的，如：怒则气上，喜则气缓，悲则气消，恐则气下，惊则气乱，思则气结。在中国绘画书法中“气韵”就是“作者作画当时的胸中之‘气’，通过使腕、操笔的动作结果而体现之于相应的各种点划‘笔迹’。”② 这种“气韵”的体现受其人心理状态——“内心思维与情绪状态”，“内心思潮之起伏和情绪波动状态”，“神经震荡和心灵波动”的影响。而这种绘画书法的点划与中国音乐中单音的“吟、猱、绰、注”的形态（即“音腔”）类似③。它同样要求通过演奏者的个性心理（包括文化心理修养）过程表现出来，“左手吟、猱、绰、注，右手轻重、疾徐更有一般难说，其人须读书。”正如“古人每谓欲求书画之笔墨‘气韵生动’不可不首重‘养气’，而‘养气’必当‘修心’，‘修心’则在‘为学’”。④ 中国音乐、绘画、书法的点划“笔迹”的一致性，不仅表现在这种“气”与心理的活动状态，而且表现在它们形态上的时空一体：一方面时间受“气韵”（即“气”受心理状态与物质结合）的支配；另一方面时间可以决定“气韵”的空间形态（这种空间形态包括力度：强弱运动；色和音色：虚实、浓淡运动；质：点划曲线、音高曲线。三者之间也是互相联系、影响），即“笔下”点划时间的快慢决定运动的迅、猛、舒、缓等等（音乐“点划”的空间则要想象用“语图仪”表示出来）。“气韵”中的运动直接构成它的时空，这种“气韵”与“场”概念中“电磁场”相类似⑤。在西方音乐、绘画中的“点划”的运动，并无相应的“气韵”形态，如“点”为单音，“划”为线（两“点”成一线），它们在时空关系上并不互相影响，一方面时间是按严格的尺度、时值规定的，单音（或音与音的时间连接）的运动并不

---

① 乐言篇//乐记．吉联抗，译注．音乐出版社，1958：25.

② 洪毅然．“气韵”新解．美学，1982（4）：277.

③ “一个音腔相当于书法中的‘一笔’；每一笔或先顿后提，或先提后顿，或两头顿中间提，或两头提中间顿，或刚、或柔、或滑、或涩、或洪、或细……虚、实、刚、柔、轻、重、滑、涩、洪、细等等是一个道理。”以上见沈洽《音腔论》。

④ 洪毅然．“气韵”新解．美学，1982（4）：277.

⑤ 《辞海》对电磁场有如下的说明：相互依存的电场和磁场的总称。电场随时间变化时产生磁场，磁场随时间变化时，又产生电场，两者互为因果，形成电磁场。变化的电场可能是由于变速运动的带电粒子所引起；变化的磁场可能是由于强弱在变化的电流所引起；某处的电场或磁场一有变化，不论什么原因，这种变化就不能局限在一处，总是以光速向四周传播，形成电磁波。

改变时间，时间也不改变单音的“空间形态”（每一音高都有固定振动标准，如标准音 A 振动 435 次）。音高是定量的，无“音腔”形态。它的时空构成便不依据“气韵”或“气”。即“电磁场”或“场”，而作为“场”这一重要概念对于区别经典物理学时空观与相对论时空观有重要意义。① 对于中国绘画的空间构成，美学家宗白华曾谈道：“中国绘画空间的构成不依据算学，而依据动力学。清代画家华琳名之曰‘推’。‘推’是由线纹的力的方向及组织引动吾人空间深远平之感人，不由几何形线的静的透视的秩序，而由生动线条的节奏趋势以引起吾人空间感，我名之为力线律动所构成的空间境，如现代物理学所说的电磁野②。”这里所说的“生动线条的节奏趋势”正是类似“气韵”的形态。中国音乐的时空境也正是由此种“线纹的力”所构成，“它不依据算学”。不像西方音乐（多声）按定量记谱所形成的“几何形线的静的”秩序。爱因斯坦说过：广义相对论的时空连续区不是欧几里得连续区，它“不可能用等长的杆构成一个笛卡儿坐标系一样，在这里也不可能用钢体和钟建立一个系统（参考物体），使量杆和钟在相互作好刚性安排的情况下可用以直接指示位置和时间。”③ 这里的“位置和时间”正像复调、多声在五线谱（定量记谱）上的“几何”坐标系上的音程的纵横度数关系和音程之间的时值关系，它是用“钢体”和“钟”建立的一个系统。作为记谱法它是基本反映音乐的时空性质的“空间形式”，西方定量记谱法（五线谱）的出现完善，使多声部音乐发展在“空间”需要的“钢体”和“钟”的系统完善，但它抛弃了“场”的观念，留下了“实物”将它装入“容器”之中，建立了音乐的“建筑学”。中国音乐记谱法发展缓慢（古琴简字谱，工尺谱），并且几乎无“数理”观念，直到简谱的传入及广泛使用，西方乐理音符时值、节拍等观念才被采用，在多声的发展方面比起西方的多声音乐则十分“简陋”，以致某些按西方

---

① 爱因斯坦的《狭义与广义相对论浅说》说，按照经典力学以及按照狭义相对论，空间（空时）的存在不依赖于物质或场。为了能够描述充满空间并依赖于坐标的东西，必须首先设想空时或惯性系连同其度规性质是已经存在的，否则，对于“充满空间的东西”的描述就没有意义。而根据相对论，与依赖于坐标的“充满空间的东西”相对立的空间是不能脱离此种“充满空间的东西”而独立存在的。

② 电磁野系日文译名，即电磁场。

③ ［德］A. 爱因斯坦. 狭义与广义相对论浅说. 杨润殷，译. 上海科学技术出版社，1964：76.

观念来衡量中国音乐、绘画的人则认为，中国人没有"听觉的空间观念"、"听觉的时间观念"，在美术方面没有"视觉的空间观念"。但像中国古琴简字谱记谱，时空融为一体，加上与演奏者个性心理的联系，不可分开。它保留了"场"的观念，让时空只是作为"场"的结构性质而存在，发展了独特的"线性"，构成独特的时空境，保存了音乐的"书法"的"生动气韵"。

从对"场"的另外一种角度的意义来讲——西方当代美学重要流派之一的完形心理学家认为，"人就是一个'场'，'知觉'也是一个'场'。"① 西方传统音乐、绘画放弃了"知觉"对其"点划"时空形态的支配。"知觉"只是作为一种辅助性的"乐感"概念（"在经典物理学中，场的概念是在物质被看作连续体的情况中作为一种辅助性概念出现的"②），而这种"乐感"并不改变时值、音高、对位的基本性质；而中国传统音乐、绘画却保持了"心灵"，"知觉"对"点划"的时空形态的直接"映射"，去构成时空，这种"点划"保持了与"知觉"的统一（就像相对论中"场"与"实物"是统一的，力和物质是统一的）。这些差异与中西方整个传统文化心理状态的差异有直接关系。

如何评价中西音乐绘画时空观的差异呢？这要看选择什么立足点。从历史的观点来看，中西音乐绘画时空观代表着不同的价值体系。但如果我们提出：中国音乐绘画时空观及体系在未来的人类音乐绘画发展潮流中将会占有怎样的地位？西方现代音乐（及现代记谱法）绘画在对其传统进行的"革命"，他们（欧洲）在思考，在探索、寻求，在做些什么？要回答这些问题，就要寻找一种立足点和高度，即现代自然科学和哲学，因为科学和哲学决定着文化发展的方向。

五、音乐与哲学之比较

音乐美学：音乐的价值和内涵的哲学。（Aesthetics of music：The philosophy of the meaning and Value of music.）中西哲学各自自成体系。从西方第一个哲学家泰勒斯（也是几何学家）至笛卡儿到黑格尔，都重视客体的逻辑分析和外化

① 朱狄. 当代西方美学. 武汉大学出版社，2007：11.

② ［德］A. 爱因斯坦. 狭义与广义相对论浅说. 杨润殷，译. 上海科学技术出版社，1964：115.

的实验，他们将“思想亦游泳于清明的逻辑与几何学中。”① 中国哲学从第一部《易经》的“阴阳”思辨开始到王夫之（1619—1692）发展到一个“推故而别致其新”的最高阶段。他们将思想游于思辨的、“天地之化，人物之生，皆具阴阳二气”的宇宙中。他们把人、自然、社会看作一个整体。对于社会：“阴阳和，百姓安”②，对于自然：“阴阳和则万物育”③，而中医的辨证施治就是建立在人体生理的阴阳学说之上。西方逻辑认识论的建立是直接以“几何学可以作为一个演绎系统构造起来，在那个系统里每一个定理都是从一组公理严密地推导出来的。”④ 李约瑟曾经把《墨经》中有关的几何意义和欧氏几何原本作了对比，发现欧氏书中的许多定义和定理与《墨经》中的表述非常相似。但不幸的是，中国几何学中构造性理论体系尚未确定就夭折了。而有学者认为“几何代数化”和“代数几何化”是概括古代中国和古希腊数学体系的主要特征。⑤

欧洲人在艺术方面含有的数理观念可以追溯到他们的祖先希腊人毕达哥拉斯学派。“数的原则是一切事物的原则。”“整个天体就是一种和谐和一种数。”“美是和谐与比例”.“（艺术作品的）成功要依靠许多数的关系，而任何一个细节都是有意义的。”⑥ 这些对后来西方艺术（音乐、建筑、雕刻、绘画等）都产生了影响。在与毕达哥拉斯同时期的中国老子道家哲学都是以自然来作为事物原则的依据，老子说：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”儒家也有依附“天命”的思想（虽然儒家的“天”与道家的“天”含义不一样）。“凡乐，天地之和，阴阳之调也。”⑦“易曰：阴阳不测为之神。又曰：神也者，妙万物而为言者也。孟子曰：大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。”“夫阴阳不测，不离乎阴阳也；妙万物而言，不离乎万物也；圣不可知，不离乎充实光辉也。然而曰圣，曰神，曰妙者，使人不滞于迹，即所知见以想见所不可知见也。学术文章，有神妙之境焉。”⑧ 这些也反映了中国哲学主

---

① 宗白华. 美学散步. 上海人民出版社，1981：105.
② 定贤篇.
③ 宣汉篇.
④ [德] 赖欣巴哈. 科学哲学的兴起. 商务印书馆，1966：99－100.
⑤ 中西数学体系比较研究. 自然辩证法，1984（4）.
⑥ 北京大学哲学系美学教研室. 西方美学家论美和美感. 商务印书馆，1980：13.
⑦ 吕不韦. 吕氏春秋. 哈尔滨出版社，2007：36.
⑧ 章学诚. 神妙//北京大学哲学系美学教研室. 中国美学史资料选编（下）. 中华书局，1981：379.

体直悟、玄秘思辨的特点。

西方人获得了数理的智慧以及逻辑认识论，他们对自然总是采取进取反抗的态度。“他们好像始终在与自然搏斗，要求一种显然凌驾于整个自然之上的命运。”“中国哲学和公众思想对自然的态度在通常意义上与西方不大相同，自然很难说是什么对抗、斗争，或者征服的对象。”①“天人合一”的思想自然影响到中国传统音乐的表现意义及方式。这里听不到像西方交响乐（奏鸣曲式）所要表现的那种主题的对立和命运对自然的冲击、搏斗，音乐与人的精神已融化于自然。那《流水》“浙派”清丽平静，“蜀派”则波涛澎湃、气势雄伟；那《梅花三弄》中傲霜高洁品格的梅花；《阳春白雪》中冬去春来、大地复苏、万物向荣、生机勃勃。如《周易》所说：“天行健，君子以自强不息。”就像中国画家画山画水，不但要画出他的形体，而且要画出他的内心、精神、力量。既要画出他的痛苦，也要画出他的梦想。这种精神与自然融合的意境与西方印象派德彪西《大海》所表现的意境都还有不同。“我们中国人抚爱万物，与万物同其节奏；静而与阴同德，动而与阳同波（庄子语）。我们宇宙既是一阴一阳，一虚一实的生命节奏，所以它根本上是虚灵的时空合一体，是流荡着的生动气韵。”② 在园林建筑方面“模仿自然山水的造园方法是我国古代造园的主要方法”③。“西方文学的最高意境，往往是宗教或神话的，其主题，往往是人与神的冲突。”“中国文学的最高境界，往往是人和自然的默契（潜陶），更常见的是人间的主题。”④ 作为音乐内涵的哲学来讲，如果说欧洲音乐最高形式交响音乐包含着一种进取、奋斗的精神和理性的思考，那么中国音乐所包含的则是一种伟大的人伦美和心灵智慧的力量。

六、中西音乐各自的主流

中国音乐的主流是什么？简单地说：中国音乐是以“线性”为主要表现手段（与中国绘画、书法同）。“线的艺术”也是中国美学特征的重要方面。

---

① 金岳霖．中国哲学//单纯，张合运．中国精神百年回声．海天出版社，1998：283.
② 宗白华．美学散步．上海人民出版社，1981：95.
③ 中国建筑史编写组．中国建筑史．中国建筑工业出版社，1982：130.
④ 余光中．中西文学之比较//中国社会科学院文学研究所．比较文学论文选集，1982：61.

而西方音乐相对来说则是以多声（和声、复调、织体）为主要表现手段，倾向于“几何化”、“立体化”（与西洋绘画、雕塑同）。作为中国音乐“线性”所包含的具体特征可包括以下几点：

(1) 这种以旋律为主要表现手段的“线性”中包含了“音腔”的运动，所以它明显区别于欧洲音乐历史上“单音音乐表现体制”的概念。《音腔论》为中国音乐的“线性”写法理论奠定了基础。

(2) 这种音乐“线性”，可以不受“音乐均分律动（以及二分性）时间的约束”①。

(3) 它的音乐“节拍”观念——板眼不一定是建立在强弱周期律动上的，而是以音乐的句式，句逗的“意”和“情”为律动的，演奏者有其主观创造作用，采用定性记谱法。

(4) 它与中国语言的“线性”与“发声”有直接关系。

相对于中国音乐的主要表现手段来讲，西方音乐主要表现手段“多声”所包含的具体特征也可以包括以下几点：

(1) 这种多声为主要表现手段的音乐中包含了和声、复调、织体的运动。欧洲音乐各乐派的发展和区别则主要体现在多声（和声、复调、织体）的形态与写法方面。

(2) 这种音乐的“几何化”、“立体化”导致了音乐“受均分律动（以及二分性）”时间的约束，即使在复杂的混合拍子中。

(3) 它的音乐节拍观念是建立在强弱周期律动上的，多声部（包括旋律部分）中各声部必须按严格规定统一的时间（“钟”）、时值演奏，采用定量记谱法。

作为中国音乐的“线性”与西方音乐的“线性”（旋律），作为主流在“线性”的形态和时空境方面与西方音乐“线性”的形态和时空境是有所区别的。虽然康德具有“线条是真正的美”这一看法，但康德是一个先验的绝对时空论者，他所说的“线条”或许是遵循“几何形线的静的秩序”的那种“线条”，而中国美学中的“线性”则是“气韵生动”的那种“线

① 沈洽．音腔论．中央音乐学院学报，1982（4）：13．

条”，“为力线律动所构成”时空境的那种“线性”为代表，这种“力线律动”典型体现在中国音乐的各种板式体、中国绘画的写意画、书法的草书中。

从时间与空间在数学上的同一性来看，欧洲文艺复兴时期 Filippo Brunelleschi（1377—1446）就开始研究透视法。把透视法的数学原理以相当完整的形式陈述出来的画家是 Piero della Francesca（约 1410—1492），从 16 世纪起，透视法的数学原理就在绘画学校里按这些大师们写下的原理讲授。① 欧洲的有量记谱法在 15 世纪中叶到 16 世纪末逐渐形成，被称为“古典有量记谱法”（Classical mensural notation），开始接近现代音符（五线谱）之面貌。中国绘画继 4 世纪画家顾恺之以后，5 世纪谢赫在《古画品录》中提出的六法（并提出“气韵生动”是六法中最重要的“一法”）作为中国画学上较早的较有系统的绘画要旨，一直影响到现在。中国古琴减字谱自隋唐以后一直到现在，仍保持着它音乐的古老“信息”表达方式和风貌，工尺谱也从隋唐开始到北宋时完善，一直应用到本世纪初叶。音乐绘画都没有走向定量几何的方向，它们时间和空间的组合系统与欧洲音乐、绘画不一样。中西各有取舍，也表明了中西音乐文化发展的不同方向。欧洲音乐从古典主义、浪漫主义以后，在 19 世纪末叶，“像近代物理学重新估价时间空间一样，绘画的空间概念、形式概念以及调性的概念被推翻了……印象主义代表着几何学构成的绘画空间的解体的第一阶段。”作为音乐的印象主义在音乐时间上也出现了自由节奏，小节线的疏忽或不正常，以及结构的散漫，但由于欧洲传统音乐体系的结构“守恒”作用，以及随后出现的表现主义、新古典主义、十二音体系，序列音乐，在时空观上并没有本质的改变。实际上仍然继承着传统音乐和声、复调的某些“数学”、“几何”技术原则，更趋向前，进一步复杂化、扩展化，使欧洲音乐体系发展到一个“终极”。卡黑尔“他认为整个作曲工作都能建立在几何图形结构的作业上”。其他艺术，像建筑上的风格派与构成派“他们认为最好的艺术就是基本几何形象的组合和构图。”② 抽象主义画派康定斯基则

① ［美］M. 克莱因. 古今数学思想（1）. 张理京等，译. 上海科学技术出版社，1979：268－270.

② 同济大学. 外国近现代建筑史. 中国建筑工业出版社，1982：62.

毫不犹豫地采用了音乐的类推："伟大的造型艺术作品是交响乐曲，其中旋律的因素'具有一种稀少的和附属的作用'。主要的因素是'各个部分的平衡和系统的安排'."① 对自欧洲传统音乐体系提出完全否定的，如：微分音音乐、偶然音乐、噪音音乐，则想打破音乐的"节奏"（严格定量的数学时间关系），甚至从自然音响中去探求新的东西。但他们没能找到生命节奏的"气韵"，有些则走向异端。"现代音乐的问题不是一个采用不协和音、古怪的旋律或奇特的音响问题，而是一个哲学问题。"② 这些就像欧洲哲学的思考方式一样，使音乐哲学思想以否定之否定的方式向前推进。

中国音乐、绘画、书法，都一直牢牢地把握住自然、生活，将人的精神生命节奏融合于自然，寓意无穷，那倾心意炼的"神韵"渗透民族的整个文化身躯，形成自己的"文化血统"。而欧洲在走过这一段历程反省时意识到，在 19 世纪末以前，欧洲人用焦点透视法则来衡量中国绘画，认为中国绘画中的散点透视是不科学的观点是站不住脚的。同样"19、20 世纪中，有不少老练的作曲家，厌倦了那置人于死地的不人道的规范化，一次又一次地设法找回自然的原始纯正美。"他们到民间去寻找自然生命的节奏，像那"山上孤独的牧羊人的狂想式的曲调绝不是混乱，也没有缺陷……它们气势辽阔，往往还有长长的休止符和延长符号，仿佛敢向时间的流逝挑战，动不动地飘悬在半空中。"③ 其实西方人正在摸索的某些东西，东方人早已提炼到炉火纯青的境地。但东方并没有建立相对完整的音乐理论体系，一方面由于历史背景与进程的关系，另一方面也缺乏数理科学的精神以及抽象理论的研究。中国音乐经过千百年的发展，器乐以古琴、琵琶，戏曲以京剧，说唱以弹词（还有歌舞、器乐合奏、民歌）等为代表，它的发展并不以哲学的否定之否定为推动力。中国音乐千百年来流派繁复纵生不断，在古琴、琵琶乐谱以及板式、曲牌体等音乐基础上的不断演变（如《胡笳十八拍》、《广陵散》演变达千年之久），同一曲可以有不同版本和演奏流派。音乐、绘画以其艺术家自身的特

---

① ［英］赫伯特·里德．现代绘画简史．刘萍君，译．上海人民美术出版社，1979：96.

② ［美］保罗·亨利·朗格．十九世纪西方音乐文化史．张洪岛，译．人民音乐出版社，1982：394.

③ ［德］库尔特·萨克斯．节奏与速度的基本原理．

点予以无限发挥，就像中国古代哲学观念的发展一样，“结果千百年来注诂译释从未间断。”①

作为音乐美学的象征之一，“音乐是流动的建筑，建筑是凝固的音乐”可以用来作为西方传统音乐审美的主要象征，因为西方传统音乐中传统功能和声体系就像希腊、雅典建筑的柱式一样，构成音乐“建筑”（曲式）的支撑，以及它的“几何化”、“立体化”，在人类艺术史上留下了丰碑。而“音乐是流动的书法，书法是生命的音乐”则可以代表中国传统音乐的象征，因为书法是以其独特的线性艺术与中国音乐一样，构成它独特的时空观，而屹立于世界艺术之林。

结语

作为比较音乐学，它不但要比较研究不同国家（民族）音乐的异同，而且要比较其音乐与文化背景（如语言、哲学、自然科学等）之间的关系，形成“整体”、“系统”的比较（因此它不同于一般的比较方法），才能提高对一个民族音乐文化整体的认识水平。对于中西方几千年的传统音乐文化，也必须随着“系统”（整体性和综合性）的比较的深入才能有所认识。早期比较音乐学和孔斯特的民族音乐学并没有找到这种比较的“重心”，所以没有形成东西方音乐文化以及中西方音乐文化相对价值的比较研究（这其中包括对东方音乐文化的认识角度和历史局限的原因），而某些学者也采用西方传统音乐作为“时代科学”、“唯一科学的体系”观念来比较评价中国传统音乐文化及东方传统音乐文化，为此，我们还必须从各个角度比较、清理东西方以及中西方音乐文化的价值观念。随着20世纪比较文学、比较哲学、比较文化学关于东西方、中西方文化研究的进展，“欧洲中心论”在理论上已被消除。根据国际比较音乐研究所在1965年与1967年举行的两次会议论题“传统音乐中的艺术价值”、“传统音乐引起的广阔兴趣”② 以及会议中的报告题目来看，比较音乐研究与早期相比也有较大突破。西方传统音乐体系是在近代科学兴起的同时建立起来的，它的建立给西洋音乐的发展起到了指导

① 金岳霖．中国哲学//单纯，张合运．中国精神百年回声．海天出版社，1998．

② 1900年—1975年国际音乐学会议报告指南．1979．

性的作用，所以也显示了强大的生命力，影响到世界音乐文化。中国音乐自身的特色与六千年形成的文化融为一体，它所处的世界地位是其他任何民族音乐都不能替代的，但它还没有形成完整的音乐科学体系。如果进一步比较音乐与科学的关系，中国音乐与科学的关系远不如欧洲音乐近几百年与科学结合的关系密切。这与我们长期以来科学技术水平落后背景也有很大关系（有学者认为落后表现在三个方面：① 没有建立起系统的科学的实验研究方法；② 缺乏理论思维；③ 哲学与科学技术脱节）。由于音乐的物理属性，则必须研究它的物理、心理、生理、数学等基础，而这也是西方音乐体系建立的重要因素。文明必须是科学与文化的结合和创造。科学也需要文化的润泽。从当今国际学术的发展来看，在文化研究方面西方又重新转向东方。国外有的科学家指出，现代科学，特别是现代物理学的发展，正显示着东西方两种不同传统的思想和文化汇合，现代科学在世界观上正向着东方哲学进行某种复归。[①] 西方现代自然科学的发展以及对传统科学提出的某些否定，自然涉及传统文化方面，如哲学、音乐等，对传统音乐也提出了挑战，如时空观问题。而中国音乐（像中国哲学、中国医学一样）如何与现代科学和科学方法论结合，创建自己的体系，在民族经济加入世界经济行列的同时，中国音乐以何种姿态加入世界音乐文化的行列，这也是中国音乐面临的一大挑战。

在当今比较文学的研究中，中西研究领域已经是一个十分引人注目的领域了。美国哈佛大学比较文学系主任克迪·格伦说过："在某种意义上讲，东西方比较研究正在或将要成为高潮，这些年来西方开展的比较研究，只是为此而作的一个准备。我认为，只有当世界把中国和欧美这两种伟大的文学结合起来理解和思考的时候，我们才能充分面对文学的重大理论问题。"[②] 同样，只有当世界把东方民族和西方民族的音乐和各自伟大的民族文化和精神结合起来理解和思考的时候，我们才能充分面对音乐的重大理论问题。

---

① 上海社会科学院情报研究所．比较哲学．学术界动态，1984（12）．
② 卢惟庸．西方比较文学研究的现状．国外社会科学，1982（1）．

东西方音乐的相遇：融合与分立[①]

> 东西方文化思想体系可拟喻为人脑的左右部分，大脑的两个半脑具有对立而在功能上互补的性质。
>
> ——卡普拉

人类东西方音乐文化的交流与融合已有很长远的历史，但最为特殊或者说史无前例的是20世纪西方音乐文化传播全球。它伴随着西方军事、工业技术、资本及商品的扩张而传播，因此，在此情此景下也可以说是一种殖民主义背景下产生的东西方音乐的相遇，同时，也产生了各种反应，如抵抗与接纳、融合与分立等方式，特别令人敏感和困扰的是东方音乐的西方化和现代化问题。

本文拟将西方音乐人类学家对20世纪印度、伊朗接受西方音乐情况的研究与20世纪中国接受西方音乐的情况联系起来，试图通过比较研究来说明世界音乐文化变迁的一些问题以及东西方音乐的不平等关系。主要分以下六个方面。

一、西方音乐在印度、伊朗的个案对比

音乐人类学家内特尔对20世纪70年代伊朗的德黑兰与80年代印度的马德拉斯两个城市中西方音乐的情况作了对比研究。[②]

这两个城市具有一些共同点：人口都在三四百万之间，都是各自文化的中心地带，德黑兰是伊朗的首都，也是一个世纪以来的文化中心。马德拉斯是印度次大陆（南印度）突出的一个文化单元，也是印度古典音乐文化的中心。然而，这两个城市文化也有许多不同之处。首先，在音乐价值观念方面。总体上，在南印度，传统音乐的价值很高，而伊朗则看不起传统的音乐和音

---

① 原文载于《云南艺术学院学报》1999年第4期。

② BRUNO NETTL. Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change. University of Illinois Press, 1978.

乐家；在印度寺庙崇拜中，古典音乐扮演着重要角色，而伊朗古典音乐存在于清真寺以外。1970年，伊朗总的音乐图景是西方流行音乐，即一种西方化的中东流行音乐风格，西方古典音乐占有主流地位，而波斯古典音乐只是为少数人所知，许多人对音乐的接受都出自于社会中接受西方文化阶层成员的方式，他们认同西方音乐的分类，并将西方音乐视为最伟大艺术的理解和热爱。公共音乐会次数，在比例上西方音乐与波斯古典音乐是五比一。大多数知识分子精英并不把西方与伊朗两种古典体系看做是同一水平上的，波斯音乐被认为是近似于流行音乐种类的。从1950年起，对伊朗古典音乐的不同看法以及西伊音乐融合形式较流行发展，并在电台和政府主办的音乐会中传播着。在此时，西方古典音乐与伊朗融合的成就是被承认的。对于波斯古典音乐的理解和把握，仅限于一小部分突出的演奏家的音乐，这样的音乐家大约有两百多人，业余爱好者和普通听众仅仅约有两千人。20世纪60年代，波斯古典音乐几乎被看作是一种死亡的艺术，尽管在70年代看上去有了些修正。

相反，印度卡纳提克（南印度）古典音乐是马德拉斯的主流音乐文化。在11月和2月中，每天平均有两三次卡纳提克和婆罗多舞的公众音乐会，在12月和1月初被称之为“音乐的季节”中，出现一种突发的几乎难以置信的逐渐高涨的古典音乐活动，在十多个音乐厅，一天就有25场公众音乐会，从下午直到晚上。除了这些公共事务之外，还有许多公开的卡纳提克音乐的演出：私人音乐会，如著名音乐家音乐会，公众首领的婚庆、庆典等“祝福”之时。同时，也有少量的流行音乐和电影音乐会，但在这一个月中，只有一或两次西方古典音乐的音乐会，通常是由外国领事馆主办的。

支持和组织卡纳提克音乐演出的，最主要的是被称之为沙巴斯（Sabbas）的社会或音乐圈层，他们有自己的或租借的演出厅。1982年，马德拉斯有35个沙巴斯，约有10个绝对专注于古典音乐和舞蹈，其他主要的活动也包括戏剧和电影。在马德拉斯的旧区Mylapore（该城最早的区），以演出卡纳提克为特色的就有6个音乐厅，3个大的音乐和舞蹈学校。沿着街区，人们可以不断地听到卡纳提克音乐的音响、演出、音乐课、收音机的播放。除沙巴斯以外，有4个大的得到社会承认的音乐学校，他们也主办一些较小的音乐会。所有印度电台也提供每日音乐会，大多是日常的、由广播电台特制的，每月也有类似的电视音乐会。旧区有大量人口属保守的婆罗门教，卡纳提克古典音乐对于他们是

一种主要的文化符号和社会文化身份，相比之下，北印度的印度斯坦音乐的演出有些“现代化”，即用英语演出现代戏剧，并在饭店和电影院演出。

在印度，也有人试图将西方音乐因素引进卡纳提克音乐中，但那些模仿西方19世纪作曲家音乐风格的歌曲，现在看来只是稀奇古怪的。西方音乐文化采取的固定原则（记谱和演奏）以及所有音乐能在任何时间演奏，完全不同于印度拉格演奏的方式以及时间和季节的限制。最重要的是，印度音乐的表演不同于西方社会的语境，许多印度人常显示出一种对他们文化体系如生活方式、哲学、舞蹈、神话等不可动摇的信念，如果要采用西方技术音乐的方式，他们就无法保持他们传统的价值。这些都不同于波斯古典音乐的境遇与状况。

小提琴乐器在印度和伊朗的移入其运用方式和结果也是不相同的。简略回顾历史，弓弦的观念并非源于欧洲，用弓的小提琴最老的祖宗可能是被撒哈拉非洲人和南美印第安人使用的音乐弓，它是用枝条绷弦敲击的演奏，运用马尾的弓弦可能源自中亚，由此转向远东，产生了如像中国的胡琴，中东和印度的乐器（如波斯的 Kamancheh，印度的 Sarinda 和 Sarangi），也传到欧洲。从此情况来看，小提琴是受欧洲以外影响而自发产生的一种乐器，通过17世纪的发展，成为欧洲艺术音乐的主要乐器，它也扩散到许多国家文化中，成为全世界最为通用的一种乐器。

在20世纪60年代，小提琴成为伊朗古典音乐最盛行的演奏乐器，其四根弦调音有相同于西方小提琴的 $g—d^1—a^1—e^2$，也有其他调弦法，如 $a—d^1—a^1—e^2$，$g—d^1—a^1—d^2$，$c—e^1—a^1—e^2$。这些调弦法出自伊朗传统的鲁特琴的调弦，它可产生某些不同的音乐效果。

在印度，小提琴奏出的音响非常不同于西方小提琴，它模仿印度歌唱的声音，卡纳提克音乐家们赞赏用小提琴去适应他们的风格，它适应印度歌唱的成功，超过了其他卡纳提克音乐的乐器。它之所以变得如此突出，是因为卡纳提克音乐家们认为他们的音乐是基于声乐的，他们的整个音乐体系是基于歌唱的，而小提琴对其音乐风格的突出表现使它成为卡纳提克音乐的一个重要组成部分。卡纳提克音乐家们运用小提琴一般不跨越传统风格的界限，少数歌唱者用它演奏流行音乐、电影音乐。卡纳提克的小提琴演奏家不演奏西方音乐曲目，少数人用它演奏印度斯坦音乐，不似伊朗音乐家们常常首先以把握西方音乐的方式对待小提琴。印度人很难说熟悉西方小提琴的曲目，

甚至一些人认为小提琴就是他们的传统乐器。伊朗人允许西方音乐的各个方面渗入他们的音乐中，而南印度则避免了这种西方音响的引入，他们也采用西方的技术和音乐会形式去保持他们的体系，但他们普遍不允许自己的风格变得西方化。印度人说：我们有自己的优秀音乐，如果我们能找到用我们自己的方式来改进小提琴，那么我们能使用的任何乐器都是有益的。伊朗人的回答则是：我们的音乐是在不断生长发育的，它可以使用西方音乐的方法。在此方法中，它成为了一种西方音乐技能，并用此技能去兼容传统和比赛竞争。

在德黑兰有一种明显的现象，这就是国家音乐学院的管弦乐，当演奏家们聚集在舞台上时，像西方交响乐队那样调音和练习着乐曲。左边弦乐部分有 14 把小提琴；右边有 8 把大提琴，8 个塔尔，2 支长鲁特琴，2 支西塔尔琴；后面坐的是木管组和铜管组，有时加更多的弦乐器，如扬琴、短鲁特琴、笛、手鼓（3 个）和狭长鼓（2 个）。独奏扬琴坐在乐队前排，独奏时站立演奏，最前面是指挥台。20 世纪 60 年代伊朗创作的作品旋律音响方面像巴洛克后期竖琴的作品，其他方面也像中东传统。管弦乐主要以同度、八度演奏，特别是注重在 4 个八度音域中快速经过的旋律音响。在乐句或部分终止时，可以听到西方的和声终止式。这在伊朗是一种管弦乐队方式，这种做法有一种重要象征，它意味着伊朗人、伊朗音乐也能做西方音乐所做的任何事情，他们看重这种意义。伊朗这种管弦乐队的发展可能来自于苏联实践的一些影响，因为苏联民间传统乐器组合进入国家和社会单元网络，刺激了民间乐器族的发展，促使其模仿了小提琴乐器族。在这一点上，从 50 年代起中国“民族管弦乐队”的组构也受此影响。

在学校音乐教育方面，西方音乐在伊朗和印度的情况也不相同。从西方人的角度来看，当他们最初来到亚洲地区时，不可能对当地音乐教育体系有什么印象，也并不觉得需要建立当地的音乐教育体系，如，没想过伊朗应有什么音乐教育体系或可以提供给学生们不同的即兴演奏技术。相反，西方更多是鼓动第三世界音乐家们学习西方音乐，以及建立西方体系的教学，使其成为当地传统中更为有效的教学，其结果是在世界许多地区音乐教学的状况同许多欧洲城市一样，普遍采用西方的模式教授非西方音乐。如 1930 年德黑兰依照法国和德国的实践建立的音乐学校，就打破了伊斯兰教学的传统。在 1968 年，音乐系分为两个部分：西方音乐和伊朗音乐，讲授传统音乐、“现代

化”的传统音乐或伊朗音乐与西方音乐结合变化的音乐。总的看来，20世纪世界各地学校音乐教育的历史是与此相似的，教授西方音乐及学院的建立，把西方教学和课程的方法运用到学校，而课程中较少含有本土传统音乐。如1968年，由政府支持的两所音乐学院在德黑兰建立，一所是教西方音乐的，一所是教“民族音乐”的。后者的范围是学习伊朗古典音乐和传统乐器，并辅之以古代波斯、西方和“现代化”的波斯音乐（如用和声或西方方法处理的波斯传统音乐），而教西方音乐的学院却不包括伊朗音乐。

在印度马德拉斯，1927年建立的卡纳提克音乐学院，明显地回避了西方音乐的风格。在马德拉斯，一个学生通过三年的学习就获得近似学士的学位，其课程集中在声乐方面或任何一种器乐上，如Mridangam和Ghatam，也有卡纳提克的音乐理论或“音乐学”的课，这些课包括历史、音乐文化总的方面，其中也着重印度音乐的一些研究和研究方法，并将卡纳提克音乐与其他音乐，包括西方音乐作比较，这种模式成为南印度许多学校的模式。内特尔认为，中国和印度的情况形成了鲜明的对比。在中国，音乐学院是完全以西方的观念和方法来教授音乐的。

长期以来，西方音乐人类学家进行了大量涉及非西方音乐的研究，但他们回避了非西方都市音乐的研究。自20世纪60年代以来，随着西方工业化在世界的迅猛推进，工业化体制下音乐的快速生长变化，欧美以外发达国家与发展中国家都市的现代化或西化问题便涉及了民间音乐、种族音乐的都市化问题。在美国，“城市音乐人类学”最早进行的是美国黑人和美国南部乡村和北部都市的研究，这也受“都市人类学”的影响。在亚洲、非洲、拉丁美洲，都市音乐有着很大的不同，但也有一些共同点，它们都出自传统西方文明的都市社会分工的群组，并形成了现代都市生活的某些特征，如现代技术、大众媒体、电子工业、自动化、电台、出版、新闻等，特别是都市人口迁移和人口种族的变量，也常常带来更加多样化的文化、经济、语言和社会背景。音乐作为文化的体系与这些背景是相关联的。在20世纪70年代，伊朗德黑兰的音乐就包含十余种不同音乐：西方流行音乐，西方古典音乐，波斯流行音乐的主流风格，进入都市的波斯农村民间音乐风格，阿拉伯、印度和俄罗斯音乐，混合音乐、其他音乐以及各种风格的流行音乐。都市化普遍的一个特点是发展“艺术”或“教育”或“经典”的音乐。在“艺术”音乐之外的常

常是受本土传统与西方影响发展着的流行音乐。在对文化变迁的实地考察结果中，西方音乐结构进入非西方音乐中，最明显的也是西方乐器、和声、记谱法的引入，也包括录音技术、广播方式，作曲方面如旋律主题展开方式、重拍节奏、和声转调、配器等音乐结构和音乐行为的参项。而这些音乐形式便被错误地认为是传统音乐现代化的进程，使它成为西方音乐结构的孵衍物，其根据是"将来世界各民族音乐都是一样的"。真正传统音乐的现代化或变化，应该保持它在现代世界中自身的整体性或独立性，而不是为了成为西方文明的一部分。例如，在阿拉伯和波斯的一些曲目中，较多地使用更为"戏剧性"的音乐结构，如模仿西方交响乐、奏鸣曲，看上去这种引入是为了显示本民族音乐可以像西方音乐一样达到它们的复杂程度，而且仍然是"阿拉伯"的。"现代化"浪潮将西方音乐行为方式的各种因素用来"加强"某些非西方传统音乐，以使它们能够在"现代"中生存，并与西方竞争，但印度音乐的现代化则不被看做是西方音乐体系孵衍的部分。在音乐人类学家内特尔看来，"现代化"与"西方化"是西方和其他传统相互影响的两种方式，在音响方面可能会有相同的效果，但其动机和目的则完全不同。它们遵从的效果是由自己文化来解释的。关于"现代化"与"西方化"，内特尔关于伊朗德黑兰和印度马德拉斯两个都市音乐状况的比较，正是属于这一课题。

二、融合、分立与文化结构基础

20世纪，西方音乐为什么能传播全球，而东方音乐却没能达到同样普及的程度？究竟是何种因素决定了西方音乐在印度、伊朗、中国存在的不同状况，或者说印度、伊朗、中国对西方音乐形成了怎样不同的选择方式？如何看待其融合与分立的选择？

西方音乐普及全球固然有它政治、军事、科技、经济等方面强势的文化背景，但从音乐来讲，它不同于其他音乐的特殊性在于，它形成了一套不依赖于语言、方言、语词的自给自足的音乐结构及风格体系，这种体系有利于跨文化传播。相比之下，中国、伊朗、印度音乐结构及风格都不能与其语言、方言、语词、文学相脱离，其跨文化传播相对困难。例如，作为对古印度遗产进行重新估价的重要专家巴沙姆在其主编的《印度文化史》中就讲道："音乐一

直是印度近两千年文学传统的一个组成部分。”① 我们不学德语、英语、法语，照样可以学习演奏钢琴、小提琴作品，而如果没有对汉语、印度语言、伊朗语言的学习，要演奏其乐曲并掌握其风格几乎是不可能的。中国地区性音乐风格与方言是紧密相关的，这种情况中国人都是能够理解的。当然，西方记谱法的统一，技术化的教学，音乐“形而上学”纯音乐的固定表达方式，不像东方音乐那样强调音乐与语境或场面的有机联系和变易，加上个体各自约定俗成的口头传承，即使有记谱的音乐，东方音乐在演奏、演唱时也从来不固定。

从文化结构上来讲，印度与欧洲（马丁路德宗教改革后）都采取政教分立，这使宗教成为音乐稳定生长的庇护所，政治文化的大变革不会对其音乐的性质构成威胁。例如，尽管印度被殖民多年，其音乐仍保持自身的特色，因为没有外来文化能改变印度的宗教，音乐作为与宗教紧密相连的一套价值体系，也被完整地保持下来。

伊朗属于伊斯兰宗教文化，它的文化结构属于政教合一。从理论上讲，伊斯兰教与基督教、佛教等其他宗教一样，都是一种精神信仰，但在伊斯兰社会里是没有宗教与世俗的区别的。伊斯兰教不仅像其他宗教一样确定人与神之间的关系（即精神信仰），而且还确定人与人之间的关系（即社会生活）。作为一个穆斯林，伊斯兰教对他来说不仅仅是一种精神信仰，而且是他生活的一切，他一生下来就是一个穆斯林，不存在入教、皈依或受洗之类的仪式。他的社会环境和生活方式对他来说就是伊斯兰教，无论他是否参加礼拜、斋戒、朝觐等活动。所不同的是参加了这些活动，他是一个好穆斯林，或反之。伊斯兰教最突出的特色之一就是政治与宗教之间的紧密联系。穆斯林组成的宗教社团就是国家，宗教领袖就是国家领导人，伊斯兰教法就是国家法律。因此，整个政治体系就是建立在伊斯兰教基础上的，穆罕默德创立了伊斯兰教，同时也创造了伊斯兰国家，政治与宗教是合为一体的，宗教即等于政治。②

在西方殖民统治时期，殖民主义者以武力把西方的意识形态、价值观念以及政治、法律制度带进了一些伊斯兰国家，一些伊斯兰国家看到西方的强大，认为西方的思想文化和政治制度是优越的，从而学习与引进西方的文化、

---

① ［印］巴沙姆．印度文化史．闵光沛等，译．商务印书馆，1997．

② 吴云贵．近代伊斯兰运动．中国社会科学出版社，1994．

思想制度，一批批年轻人被送到欧洲去学习，当这些人带着西方的思想文化回到自己的国家，并成为本国有社会地位和影响的人物后，西方化、世俗化也开始在伊斯兰世界产生了。伊朗西方音乐学院的建立，伊西音乐的融合，使伊朗社会中自身古典音乐降格为通俗音乐，西方古典音乐成为“高雅音乐”。但在20世纪70年代至80年代初，伊朗的宗教领袖霍梅尼领导下的一场“伊斯兰革命”，形成了伊斯兰复兴运动。在文化领域，人们越来越多地主动追求“传统的”东西，抑制外来的特别是西方的文化产品，如音乐和电影、电视节目，甚至在服饰方面的兴盛选择也与文化结构的“教俗合一”相关。例如，在战后伊朗政府还明令要求人们把传统服装改为西式服装，并规定妇女不得戴面纱。然而，到了20世纪70年代恢复传统服装却成为一股时尚和风潮，而且人们感到惊奇的是，往往是城市里受过现代教育的年轻人和大学里的青年学生对恢复传统服装最积极热心。一位西方学生对此感到困惑不解，他说，这些穿长袍戴面纱的女青年的母亲、祖母曾经为摆脱这样的装束而斗争过。①

从文化结构上看，伊朗对西方音乐及音乐教育的引入、崇拜、融合，到20世纪80年代伊斯兰教复兴时对西方音乐的否定，显示了音乐与政治文化结构运作一旦高度统一，那么传统音乐的延续性也就不那么稳定了。反观欧洲、印度，外来音乐根本无法改变他们自身的传统，这与其文化结构政教分立是有紧密关系的，而且，我们也可看到，在欧洲、印度，基本没有外来文化圈完整音乐教育体系的移入。

中国的情况与伊朗有些相似，但也不同。从文化结构上讲，中国是儒家为主、道佛为辅的文化结构，宗教的势力较小，甚至历史上佛、道的兴盛也与皇帝政府的重视与倡导相关。历代朝政变更，将由皇帝重定律制，重选奠基音乐及音乐编制。音乐文化体制受政治体制结构影响极大。

中国古代礼乐、雅乐、燕乐都是属于为统治者所控制的音乐。尽管宋代后宫廷音乐衰落，但音乐仍然坚持着古代传统“乐与政通”、“乐与俗通”。这充分体现着儒家一元论的政治文化结构。因此，20世纪新文化运动、“文化大革命”伴随着政治运动都需要打倒“孔老二”，由于传统文化、音乐没有相对

---

① 吴云贵．近代伊斯兰运动．中国社会科学出版社，1994．

强大的宗教的庇护，因此也随政治文化的变化而寻求新的实用方向，音乐文化的延续、依托无法与政治变化相分立。

20世纪中国与伊朗有许多相似之处，如融合西方音乐，文化错位现象(如“西方音乐”被称为“高雅音乐”，中国音乐被称为“民族音乐”，并处于边缘)，“先进与落后”两分法的音乐观。许多中国人（甚至今天）也将传统音乐看作“死亡的艺术”。在“文化大革命”否定传统、否定西方结束之后，80年代起重新恢复了对西方音乐的开放，以及对传统音乐的研究。90年代提出弘扬民族文化、振兴京剧等口号，但中国也并没有像伊朗那样出现某种激进的复兴运动。

从上述文化结构背景来看，我们也许可以理解印度、伊朗、中国在选择西方音乐时为什么采取融合或分立为主的方式，而且他们都有各自的解释方式，通过这些解释方式，我们或许可能找到它们文化存在和发展方向的依据，按照解释人类学家格尔兹的观点，文化是一个象征的宗教体系，宗教则是一种富有自主的文化意义形态，它是人的人生观互为沟通的解释体系。[①] 欧洲与印度音乐的解释体系可在他们的宗教中获得，伊朗在其宗教政治体系中获得，中国则可以在儒家一元论的政治文化体系中获得。

三、中西音乐融合与分立的个案分析

在1975年11月于美国召开的“亚洲文化变迁的音乐人类学”的专题讨论会上，参会者讨论了印度、伊朗、土耳其、印度尼西亚、日本的音乐文化变迁的问题。在印度、印度尼西亚、日本，西方音乐与本土传统艺术形式很大程度地保持了分立，会上没有讨论中国，人们觉得中国音乐将成为文化变迁的一个特殊的引人注目的个案。[②] 西方音乐进入中国，在文化意义上是以“变法维新”为依托的，其主张是效法日本学习西方科学文明，大力发展资本主义经济，积极兴办各种新式的文化教育设施等等。依照日本明治维新，输入西洋音乐以鼓吹起国民的进取精神。国内许多新学堂开设了“乐歌课”（或称学堂乐歌），其内容大都是要求学习欧美科学文明，实现“富国强兵”抵御

---

① ［美］格尔兹. 文化的解释. 纳日碧力戈等，译. 上海人民出版社，1999.

② ［英］纽曼. 亚洲文化变迁的音乐人类学. 中国音乐，1995增刊：171.

外侮，乐歌旋律大多数来自欧美（据张前先生的研究，1 300 首乐歌有 700 首原欧美歌曲曲调），这一学校音乐教育与群众性歌咏运动的传统形式对 20 世纪中国音乐文化活动产生了重要影响。然而，这种影响更重要的是中国整体性思维模式所形成的文化导向性，即西方音乐可以作为强国的工具（科学理性），成为 20 世纪中国音乐文化行为表达的重要思想之一，甚至也包括新中国成立后表演创作（如钢琴、小提琴、作曲）中的西方国际性比赛的参与，获奖都被视为为中国音乐在世界取得了荣誉，离“先进”社会的音乐又靠近了一步。

在 20 世纪中国音乐历史中，融合中西方音乐是在理论和创作上都得到广泛认可的一条可行之路，因为它在文化上既保持了开放，又寻求与本土音乐的结合，这在意识形态上容易超越“洋务”与“国粹”各执一端的局限。此外，“洋务”与“国粹”仍在时隐时现地进行一些争论。20 世纪 60 年代，在音乐院校也出现了学西方乐器的学生改学中国民族乐器这样一边倒的行为。20 世纪 90 年代末，“中国音乐全面现代化，充分世界化”与“中国音乐文化发展主体性危机或自性危机”（或者称“全面现代化论”与“主体危机论”）的争论表面上似乎也带有“洋务”与“国粹”之争的因素，但却远远不是这样简单。其实争论的最大焦点在于：“全面现代化论”认为中国传统音乐“落后”，已不适宜当代文化；而“主体危机论”则要争取“平等对话”，这就要摆脱“落后论”，在理论上才有中西音乐对话的可能。另外，在对融合派，特别在对 80 年代新潮音乐的态度上，“主体危机论”不否定其存在的价值和意义，但对其是否应该是中国音乐未来发展的主要方向或惟一标准存有很大疑问。这种融合是否达到了对中西音乐文化两者较高认知水平的融合，以及对是否走出了对西方音乐选择的模仿性提出了批评性的意见，其理论根据是当今音乐人类学、跨文化比较研究、多元文化理论、国际音乐教育的发展，而这种批评直指 20 世纪中国音乐教育的问题。按国际音乐教育学研究所指出的四种课程模式，中国音乐的教育主要是第一、第二种。以下是四种模式的简介：

第一，主流中心模式。其课程的设计及教学都是从西方主流音乐观念出发的。

第二，民族附加模式。其课程依然按西方主流音乐观念组织的，只是包

括了经选择的民族群体的某些音乐材料和观念。如从西方音乐观念出发进行非洲音乐的教学，即使用西方的节奏规范和记谱法、记忆方式来教练非洲歌曲。

第三，多民族模式。此模式是从多国家的民族观点来审视和教学的。

第四，民族国家模式。这是以自身传统音乐观念为主的课程模式。

可以说，20世纪上半叶，中国音乐的教育在高等院校课程模式上主要采用西方主流中心模式。20世纪下半叶，音乐学院开始民族音乐的教学，50年代开始的民族音乐采风以及60年代编写的《民族音乐概论》，其民族音乐五大类（民歌、说唱、戏曲、器乐、舞蹈）成为院校民族民间音乐概论课的基础，影响较大。但我们也看到这本教材中忽略了文人音乐、宫廷音乐、宗教音乐，这也是受制于当时文化意识形态背景的缘故，因为这些音乐涉及了“封建主义”的问题。总的来讲，20世纪下半叶，中国音乐教育的课程模式属于民族附加模式，而西方的音乐教育，印度的音乐教育，甚至伊朗民族音乐学院的教育课程模式，则属于民族国家模式，即以自身文化传统音乐观念，包括记谱法、练唱及乐器为主延续的课程模式，也可以说是一种分立模式。

在20世纪60年代，中国也试图建立“西方”与“民族”的分立模式。如中央音乐学院与中国音乐学院两所院校的分立。中国音乐学院于1964年成立，学院成立的目的是“努力建立民族音乐体系”，“继承、发扬我国革命音乐和民族音乐的优良传统”。而其成立也有一种深刻的文化背景，1963年8月，周总理曾提出：发展民族音乐的基础是要发展民族音乐教育，为此应建立一所新型的专门培养民族音乐人才的中国音乐学院。中国音乐学院应以民族音乐为主，要“古为今用”，也要借鉴外国音乐，成立两个音乐学院分开来搞，是“中西分开”、“殊途同归”，其发展时都要建立和发展社会主义音乐。周总理有一次在谈到中外文化关系时说道：中国这样一个大的国家怎么能没有外国音乐呢！要有芭蕾舞团，要有交响乐团，也要演外国歌剧，但这些不会是大量发展的，需要大力发展的是民族音乐、民族文化艺术。我们发展自己本民族的文化艺术，这些艺术让亚、非、拉国家的人看了以后，会对他们产生强大的深远影响，会使他们树立坚强的民族自尊心、自信心，增强他们争取民族解放斗争胜利的信心，而且他们看了以后，也会发展他们自己的民族文化艺术，而不是一切都要学西洋的。当时，中央音乐学院、中央乐团、

中央歌剧院以西洋为主，中国音乐学院、中央民族乐团、中国歌舞剧院以民族音乐为主，正是体现一种“中西分开”、“殊途同归”的双轨制。在美术界，中央美术学院以西洋写实体系为主，而中国美术学院则以明清文人画为主。这种中西分立模式较为明显。但到20世纪末，我们看到中国音乐学院的办学方向仍然是没能清楚地确立。它与中央音乐学院区别在何处？1996年在北京中国音乐学院召开的“中国传统音乐教育学术座谈会”上，学者们回顾到这一话题，讲道：“中国音乐学院成立之后即遇到‘文化大革命’，当时，同时办两所院校（指中央音院和中国音院）的理由、目的、方针，就是要建立专门院校来重视、担负起传统音乐的教育和传承。当然，现在方针方向还没有完全解决。……民间音乐的传统有它自己发展的规律，我们不应该忘记这一点。它是我们的根，几千年都没有中断，我们需要把它当做认知体系，把它们归纳成有规律的体系。民间社会中的音乐教育，在40—50年代没有受到干扰，‘文化大革命’后，改革开放后，今天都处于萎缩之状，比我们担心的更为严重。对于中国音乐学院来讲，它当时建立的目的和背景是要集中力量来发展和建立中国传统音乐的传承（教育）体系。20世纪90年代以来，情况越来越不好，今天是通过学人过滤的、书面的、知识化的传统，与活性动态的传统差之甚远。”① 按照国际音乐教育的课程模式标准来看，中国音乐学院基本上仍是属于民族附加模式的教学，它对自己音乐文化的教学没有采取体系的分立。

实际上，中国传统音乐没有像欧洲、印度那种宗教文化结构的庇护，当然这并非说我们要去建立一种宗教音乐体制，也并非要排斥西方音乐体系，我们需要中国传统音乐在多元文化教育中有它自己独立的体系和地位，并受到现代教育体系的庇护。

在1995年召开的全国国民音乐教育研讨会上，“以中华文化为母语的音乐教育”的提出，是一种世纪性的呼唤，一方面反映了国民音乐教育母语的困境，另一方面也反映了音乐教育界的觉醒。这种呼唤反映了中华传统文化当今所处的历史境遇，如北京师范大学英语系年近八旬的教授郑敏在“对21世纪中华文化建设的期待”座谈会中也呼唤道：“……对母语文化传统的遗忘

① 关新．中国传统音乐教育学术座谈会纪要．中国音乐，1997（1）：2-3．

症和冷漠是我们20世纪文化道路选择的后果。不论是出于何等的爱国动机，以嫁接西方文化来代替对自己文化传统的革新和发展，激进的程度达到汉字不灭中国必亡的地步，今天看来是当时缺乏知识的狂热。对文化、母语与国民精神的血肉关系如此无知，怎能说得上是‘思想革命’呢？所谓‘以红代专’的盲目革命种下了今天的苦果。也许有人说我们为了普及教育才要消灭方块字，走向拼音化，这若不是自欺、饮鸩止渴，就是缺乏语言知识。砍去记载几千年中华文化的古典汉语书面语，强迫充满文、史、哲感性的汉字，服从毫无内涵的拼音符号的支配，将灵活可变的汉语词法与句法削足适履，生硬地捆绑在西方语法上，将今日中小学语文教学考试变成‘托福’演习和电视智力竞赛的混合物，古老的中华文史哲传统被挤出文字及国民教育的教室之外，恰如无处投胎的幽魂，我们还能希望这些未来的文化精英和作家们向世界介绍中华文化吗？……在与世界文化交流中，‘中学西渐’已成为21世纪追求人类更高的文明境界的人们的希望。我们是否已经作好执行这种文化使命的精神上和知识上、信念上的准备呢？答案是：没有。”①

从我们今天开放的全球文化以及世界经济体系背景来看，中央音乐学院与中国音乐学院的文化使命是不同的。在封闭时代，中央音乐学院的西方音乐教学在全国是第一的，它本身的音乐文化资源是来自西方的，因此，做音乐学问，也要把洋文文化学得很好很深的。而在开放时代，中央音乐学院的教学是应该与西方的音乐学院去比较的，如与巴黎、莫斯科音乐学院比，而不是关起门来比，这就是中央音乐学院面临的挑战。因为今天中国人是可以到西方世界去学习音乐的。正如当今中国甲A足球，应该引进“优秀洋教练及球员”，与国际接轨。目前，我们也看到国内一些音乐学院引进俄罗斯、乌克兰的音乐家，在教学上取得了好的成果。反之，中国音乐学院应该与本土音乐文化资源相联系，它也不排斥西方音乐文化的教学，但必须建立自己国家民族音乐文化的课程模式或系统音乐文化体系的教学，否则，外国人来中国音乐学院是学怎样写交响乐、学美声唱法？有许多学者认为，目前，中国音乐学院应该是国家重点院校，理由是：西方音乐的传承有西方社会文化为依托，它没有传承的危机，而中国传统音乐文化，西方人是不可能来为之传

---

① 郑敏．对21世纪中华文化建设的期待．文艺研究，1999（3）：40－48．

承的。同样，知识经济时代的来临，中国人到西方音乐学院去上学，自然会形成对西方的教育投资和获利，而中国音乐学院如果有一套自己音乐文化知识体系的课程（国家知识系统是知识经济的核心，中国民族音乐文化也属于国家知识系统的一部分），那么，外国人也要考虑在此方面的投资（包括人才与财物）。这样的分立岂不是互通有无吗？然后在分立共存对两种音乐文化较高认知水平的基础上融合，不是更好吗？

在中国近现代形成的“洋务”、“国粹”、“融合”各派思想，都有各自的作用，不应简单否定，但“洋务派”似乎认为世界各种音乐文化是走向大同的，“国粹派”认为“自己是优秀的”，而“融合派”则认为各种音乐是部分相同与部分不同的或部分优部分不优。这些看法和形成的力量恰恰构成了一种合力。这三派的作用与最近美国音乐教育家雷默提出的人类的三个示相类似。他的第一个示相是每个人都完全像其他人（洋务），第二个示相是每个人部分像其他人（融合），第三个示相是每个人完全不像其他人（国粹）。雷默说：我们生活的这三个示相看上去很矛盾，但它们三个又完全都是真实的，它们构成了一种矛盾同体（Paradox）。

关于东西方音乐的话题，1998 年 8 月，在我们同雷默的对话中，他有一种很机智的问答。当有人说：东西方好像男人和女人，不接触男人就不知道自己是女人，不接触女人就不知道自己是男人，而男人与女人的结合才能产生下一代。雷默即刻问道：你这个下一代是男人还是女人？是东方还是西方？看来，雷默认为融合之后还会有一个东方、西方、男人、女人的归属问题。融合是值得研究的，不能简单认为凡是“融合”就是好的，就是超越了东方的局限，而忽略了对东西认知水平高度的融合或许会得到相反的结果。正如有一个传说——舞蹈家邓肯对科学家爱因斯坦说：如果我们两人结合，我优美的身材，你智慧的头脑，我们一定会有一个好的后代。爱因斯坦则讲，如果这个后代恰恰是你的头脑，我的身材呢？这一回答提醒我们只注意融合选择也可能会带来想不到的严重后果。

对于开放世界的今天，中国音乐界“洋务”做得如何？我们是否全面了解把握了西方音乐文化的特质与规律？中西音乐的“融合”是处在对两种音乐的何种历史语境与认知水平上？“国粹”能否在全球多元文化中比较出它自己与共时世界其他音乐的不同“语言结构”特征或他的独特价值？

四、东西方音乐对话的可能性

两种文化对话需要前提，前提是在平等的基础上，而在平等的基础上还要有对对方一定的理解，否则很难沟通。这里也存在一种跨文化传统，即两种文化编码系统的沟通。

20世纪初，西方音乐传入中国并没有被广泛接受，因为西方音乐的编码系统并不为中国人所了解，而只是在正规音乐教育普及之后，西方歌剧、交响乐在中国才形成了较大的听众群体。有一件事例可以说明跨文化接受前理解是很重要的。在20世纪初，唱片进入中国，法国一家唱片公司在上海推出的第一张留声机唱片是“各种笑声”，听一次一厘钱，大众对此装着人声的魔鬼机器惊奇得不得了，产生一种轰动，也许有些像西方音乐家对非西方文化习俗“异国情调”的怪诞所发出的惊奇。随着人们对留声机的了解，法国唱片公司在上海最早灌注的唱片都是上海的戏曲、曲艺等音乐，而不是西方音乐。为什么当时贝多芬、莫扎特的唱片不能被民众广泛接受？这说明文化接受有一个理解过程。而今天为什么中国人能够普遍接受西方严肃音乐？没有经过几十年学校音乐教育习得理解过程，是不可能达到的。反过来讲，西方人接受和认识中国音乐是否需要学习和理解过程？这种过程是否也需要一定的历史时期？

1998年9月，德国布莱梅大学音乐教育家克莱南教授随我们去河北廊坊周各庄听农民音乐会，这种传承几百年的音乐及记谱是他从没有见过的，他感到很惊奇，印象较深的，他觉得其中笙的声音与他们的管风琴声音很相似，但他也确实无法理解这些音乐。他和我们谈得较多的是中国的“新音乐”，如钢琴协奏曲《黄河》、谭盾的《风雅颂》。他也谈到跨文化音乐心理接受的问题，当他的德国学生听到钢琴协奏曲《黄河》音响时，他们大多数首先想到的是柴可夫斯基、肖邦的钢琴音乐，气势如虹的和弦，快速的琶音，民族旋律的特性，还有进行曲等等。1996年，克莱南还在中国音乐学院讲座中做过一个实验，当他放了同一流派几个不太知名作曲家的作品音响时，中国学生不太容易区分，其反应觉得基本相同。此时克莱南认识到，非同语言或文化的人对另一语言中的方言风格或文化的感受力是有限的，他们无法听懂、识别或进一步区分该语言文化内部方言的分类体系。上述的一些事例给我们提

出了一些跨文化传统音乐理解的问题。当西方人在没有对中国传统音乐及语言进行系统学习时，他们能对中国音乐理解多少？在未来的东西方音乐文化对话中，西方人有必要系统或体系化地学习中国音乐吗？在音乐教育中，中国人能提供自己完整的体系吗？在西方人没有接受过较多系统的东方音乐或对其声乐、器乐、理论有一定把握之前，他们是否能够理解东方音乐？他们是否只能停留在“异国情调”或由惊奇到误读的感受上？或者是通过奏鸣曲式、交响音乐形式的中国作品去解读中国音乐？西方人能通过钢琴协奏曲《黄河》、谭盾的《风雅颂》了解中国音乐的文化特质吗？

我们意识到，在当今对不同音乐文化传统和历史的认识中，中西双方在理解和尊重程度上是不平等或不平衡的。作为西方音乐知识体系在中国获得了主流地位，而在西方，中国音乐知识体系并没有被认真纳入他们教学体系的民族课程模式。我们的中央乐团、中央歌剧院、中央芭蕾舞团这些中国国家级团体是以西方文化资源为主的，而欧洲、美国的国家级团体是否有东方音乐团体？这其中肯定有文化、经济、国力不平等的问题。广州中山大学外语系教授王宾也提出这种不平等历史的存在。“鸦片战争以来，中西文化交流一直不平等，西方是挑战者，中国人只有挨打的份。……西方的知识分子若要赢得社会对其学问的敬仰，根本没必要成为通晓‘中学’的专家，汉学只不过是众多学问之一种，仅供选择，结果，一个普通中国大学生对西方文化的了解，远远超过一个普通西方大学教授对中国文化的了解，到底谁‘开放’，谁‘封闭’，实在讲不清。……西方人论传统与现代的关系是指同一文化圈内的传统与现代关系。中国论此关系，有意无意把传统归于‘中’，现代归于‘西’”。① 当今作为国家知识经济核心的国家知识体系自然也包括音乐知识体系，而我们是否承认 20 世纪中国音乐知识体系是应作为“落后”而抛弃或者承认只有西方音乐“科学”体制的知识体系才是有现代价值呢？失去了自我音乐的知识体系根基又如何与西方进行对话？西方人学习、理解中国音乐可以不进入这种知识体系吗？

今天，我们已经无法脱离西方音乐学术以及由它所形成的音乐观念来看

---

① 王宾．中西知识分子“理想人格”对比研究//王宾．后现代在当代中国的命运．广东人民出版社，1998：170．

待中国音乐了。我们所处的是一个与西方科学技术、学术思想无不关联的现代技术时代。19世纪以前的中国汉、唐时代，对外开放是一个和平、悠长的音乐文化相互交融的过程，而近现代西方音乐文化的来势，伴随着枪炮，不可一世。我们可以看到当今中国哲学家对此情此景的描述："由工业革命武装起来的西方，像一架巨大的技术和意识形态机器横行而来，向全世界平推过去，顺我者昌，逆我者亡。在20世纪末和21世纪初，西方哲学以征服者的姿态，通过由它训练出的中国知识分子按照它的现成方法和系统化门类来宰治中学……而且，这种征服还要经他人之手，以先行一步的日本人翻译。西方哲学的大量词汇被借用，先入为主，至今仍占据着翻译界和哲学界的主流。这种文化和思想上的不平等、不合宜比'不平等条约'更持久、更微妙，也更令人无可逃避。"①

在当今文化对话中，文化误读是经常发生的，特别是受西方形而上学的话语影响去解读东方中国音乐、文化、哲学、美学，极可能发生理解的偏差。下面是著名哲学家海德格尔与日本哲学家的一段对话，其中揭示了东西方对话隐藏的误解的危险，这值得东西方音乐比较或文化对话及理解的注意。现摘要如下：

> **日：**从欧洲回来后，九鬼伯爵曾在东京作过一些关于日本艺术和诗歌的美学讲座。讲稿汇成一本书出版了，在这本书中，他试图借助于欧洲美学来考察日本艺术的本质。
>
> **海：**但在这样一个计划中，我们可以求助于美学吗？
>
> **日：**为什么不？
>
> **海：**美学这个名称及其内涵源出于欧洲思想，属于哲学，所以，这种美学研究对东方思想来说终究是格格不入的。
>
> **日：**您说的固然不错。但我们日本人还不得不求助于美学。
>
> **海：**为何？
>
> **日：**美学为我们提供一些必要的概念，可以把握我们所关心的艺术和诗歌。
>
> **海：**你们需要概念吗？

---

① 胡秋原．民族魂//张东宝．问鲁迅汉字何罪．中山大学出版社，2011：138．

日：也许是的，因为自从与欧洲思想发生遭遇以来，我们的语言显露出某种无能。

海：何以见得？

日：我们的语言缺少一种规范力量，不能在一种明确的秩序中把相关的对象化为相互包涵和隶属的对象。

海：您当真以为这种无能是你们语言的一个缺陷吗？

日：东亚世界与欧洲世界的遭遇已成为不可避免的了，这时候，你的问题确实要求我们对之作一种透彻的思考。

海：您在这里触及了一个我与九鬼伯爵经常探讨的富有争议的问题。这个问题就是：对东亚人来说，去追求欧洲的概念系统，这是否有必要，并且是否恰当。

日：看来似乎不再有什么退路，因为现代的技术化和工业化已经席卷了全球。

海：您说得很小心，您说“似乎……”。

日：对，因为从我们东亚人的此在（Dasein）来看，总还有一种可能性，即那个把我们一并卷入其中的技术世界必定是限于表皮的，并且……

海：……这样一来，尽管有种种同化和混合，但一种与欧洲人的此在的真正交往却没有发生。

日：也许根本不可能发生。

海：我们可以如此绝对地下这个断言么？

日：我是敢下此断言的最后一个了，要不我就不会来德国，但我总是感到某种危险，显然，九鬼伯爵也没有克服这个危险。

海：您指的是何种危险？

日：就是我们受到欧洲语言精神所具有的丰富概念的诱惑而走岔了路，把我们此在所要求的东西贬低为某种不确定的和乱七八糟的东西了。

海：可是还有一种远为巨大的危险呢！这种危险牵涉到我们的双方，它越是不显眼，就越具有威胁性。

日：怎么回事？

海：我们的对话的危险隐藏在语言本身中，而不在我们深入讨论的内容中，也不在我们所作的讨论的方式中。

日：可是九鬼伯爵精通德文，他的法文和英文也是非常好的。

海：不错，他能用欧洲语言来表达所探讨的事情，但我们探讨的是"粹"（日本现代哲学家九鬼周造在他的美学名著《粹的构成》中的核心词语），那时候，日本的语言精神对我是完全锁闭的，而且今天也还是这样。

日：这种对话的语言把所谈的一切都欧洲化了。

海：然而对话却试图道说东亚艺术和诗歌的本质。

日：现在我多少明白了，您是在哪里察觉到这种危险的？对话的语言不断地摧毁了去道说所讨论的内容的可能性。

海：早些时候我曾经十分笨拙地把语言称为存在之家。如若人是通过他的语言才栖居在存在之要求中，那么，我们欧洲人也许就栖居在与东亚人完全不同的一个家里。

……因此，我还没有看出，我力图思之为语言的本质的那个东西，是否也适合于东亚语言的本质；我也还没有看出，最终（这最终同时也是开端），运思经验是否能获得语言的某个本质，这个本质将保证欧洲——西方的道说（Sagen）与东亚的道说以某种方式进入对话中，而那源出于惟一的源泉的东西就在这种对话中歌唱。

日：照此看来，这惟一的源泉对两个语言世界还是遮蔽着的。

海：这正是我的意思。……

日：我现在明白了，借助于欧洲美学来规定"粹"，按您的说法就是以形而上学的方式来规定"粹"，这对九鬼来说是多么巨大的诱惑！

海：更巨大的曾是一种担忧，并且也还是我的担忧，就是通过这种做法，东亚艺术的真正本质被掩盖起来了，而且被贩卖到了一个与它格格不入的领域中去了。

……

海：现在我更清楚地看到了这种危险，即我们的对话的语言不断地破坏着我们对所讨论的事情的道说的可能性。

日：因为这语言本身根植于那种感性与超感性之间的形而上学区分之中，支撑着这种语言的结构的基本要素就是二分的，一方面是声音和文字的，另一方面是含义和意义的。

海：至少在欧洲观念的视界内是这样，你们那儿的情形是否也是这样？

日：当然，但我已经指出，那种乞灵于欧洲的表象方式及其概念的诱惑是巨大的。

海：这种诱惑为一种进程所强化。我想把这种进程称为地球和人类的完全欧洲化。

日：许多人在这个进程中看到了理性的凯旋，但理性这东西在18世纪末的法国大革命中不是被奉为女神么？

海：确实如此。人们在对这一神祇的偶像化中也委实走得太远了，结果，人们竟能诋毁所有把理性之要求当作一种并非原始的要求来加以拒绝的思想，还干脆把所有这些思想斥之为非理性。

日：人们认为，你们的欧洲理性的不可动摇的统治地位由那种合理性的成果证实了，而技术的进步时刻都在把这种合理性的成果带到我们眼前来。

海：这种蒙蔽日益增长，结果人们也不再能够看到，人类和地球的欧洲化如何在源泉那里消耗着一切本质性的东西。看来这些源泉就要枯竭了。①

从语义学的角度来讲，对两种语言的文化背景了解得越少，两种语言词汇越容易对应。如中文：水、火、红、黄，这些名词可以完全对应英语：Water、Fire、Red、Yellow，但当我们用中文说：这事水了，这人太水了，他发火了，这东西卖火了，这人走红了，这事黄了，等等。我们发现，任何字、词汇，都与它的文化意义的网络紧密相关，是不能简单对应的。当我们进行文化对话和文化交流时，必须考虑两种文化意义的网络。在当今国际音乐教育的跨文化音乐教育交流中，南非的古多尔就提供了这种交流经验的认识。他说："不了解一种文化的涵义，我们只能流于表面模仿。只有当我们走出自

① ［德］海德格尔. 在通向语言的途中. 孙周兴，译. 商务印书馆，1997：87－102.

己的思维，进入他人的思维框架，进入他人的逻辑和思考内容的时候，我们才能开始真正的交流。真正的交流是在他人的框架中而不是我们自己的框架中思考。应该强调的是，他人的哲学框架而不仅仅是他人的音乐作品或表演本身对交流起着决定性作用。"①

总之，东西方音乐对话交流的可能性和前提，必须是在对两种音乐与文化意义网络的了解之下才可能进行。因此，西方人对东方音乐、中国音乐的解读仍然存在一种单向性的理解，这也是近现代以来西方音乐学、美学等人文科学学科进入中国本土后存在的问题，或如以上海德格尔所说的"危险"的问题，因为大量中国音乐知识装进了西方音乐学的理论概念框架中，而这种以西量中的问题赛义德在《东方学》中已深刻地揭示出来。

五、赛义德《东方学》视角下的中西音乐关系

赛义德的《东方学》(1978) 一书的思想在 20 世纪 90 年代开始引进中国学术界，此书被视为西方学术界研究东方文化学术转型的代表作，在文化人类学界、宗教学界、比较文学界和政治学界中成为许多论著都必然涉及的话题。"东方学"概念指的是以西方学术学科、思维方式、权力话语对东方文化历史研究所做的结论。该书对东西关系的社会知识与文化霸权和政治支配的密切关系给予了深刻的揭示。

赛义德认为："在东方的知识这一总标题下，在 18 世纪晚期开始形成的欧洲对东方的霸权这把大伞的荫庇下，一个复杂的东方被显示出来：它在学院中被研究，在博物馆中供展览，被殖民当局重建，在有关人类和宇宙的人类学、生物学、语言学、种族、历史的论题中得到理论的表述，被用作与发展、进化、文化个性、民族或宗教特征等有关经济、社会的例证。""东方学与赫依所说的欧洲观仅一纸之隔，这是一种将'我们'欧洲人与'那些'非欧洲人区分开来的集体观念。确实可以这么认为：欧洲文化的核心正是那种使这一文化在欧洲内和欧洲外都获得霸权地位的东西——认为欧洲民族和文化优越于所有非欧洲的民族和文化。此外，欧洲的东方观念本身也存在霸权，这种观念不断重申欧洲比东方优越、比东方先进，这一霸权往往排除了更具

---

① ［南非］古多尔. 与世界共享音乐的哲学思想. 李爱群，编译. 中国音乐，1995 增刊续集：8.

独立意识和怀疑精神的思想家对此提出异议的可能性。”①

赛义德对东方学本质的揭露值得注意。

“东方学不只是文化、学术、制度对政治课题的反映，不只是一系列分散的有关东方的文本，也不只是西方帝国主义压制东方世界的阴谋。它代表一种地理意识在美学、经济学、社会学、历史学和哲学文本中的分布。它是对世界的二元对立的基本地理划分（东、西两半的分立）和一系列利益的解说。通过学术发现、哲学重构、心理分析、地貌和社会学描述等途径，东方学不仅创造了某种利益关系，而且使这种关系得以维系。它的意图在于理解和在某些例子中控制、操纵，甚至吞并与西方不同的世界。它的话语与政治权力的关系不是直接的，但它在与不同权力的交换之中存在。作为一种政治知识文化，它的存在与西方的关系比它与东方的关系更大。”②

赛义德采用了近二三十年来在欧美具有最深刻影响的法国哲学家福柯的意识形态分析方法及主要概念“话语”（discourse，即社会力量的言论），分析了控制着东方学研究的领域，以及理论和目的的话语制度。值得中国音乐学界深刻反思的是：近现代以来的中国音乐研究（音乐学如：音乐形态学、音乐美学等）、创作、表演、教育教学、价值体系是否逃脱了西方人“东方学”的话语控制？近现代的人文学科、社会学科哪一门不是从西方进口？从赛义德《东方学》视角来看音乐学领域，西方的音乐学在中国形成的正统学术地位就是一种音乐的“东方学”，它是控制近现代中国音乐理论和实践的一种话语制度，深深地影响着20世纪中国音乐文化的发展。“东方学除了是一种学术研究领域之外，还是一种思维方式。”③ 西方音乐学在中国音乐研究中的正统地位不仅是作为一种思维方式，而且还是一种音乐制度，如音乐教育传承、音乐创作生产、音乐审美接受等等。这种制度产生的一种规范化方式，即以西方音乐体系（学校音乐教育主体）的传承，交响音乐（高雅音乐）创作的权威性，音乐理性认知方式（如曲式分析），形成了19世纪工业音乐文明的

---

① ［巴勒斯坦］赛义德．东方学．王宇根，译．三联书店，1999：10.

② 同上：16.

③ 王铭铭．文化想象的力量//邓正来．中国书评选集1994—1996．辽宁大学出版社，1998：536.

那种统治力量，并成为“原始东方”向文明西方文化转轨的象征。一些中国音乐家和音乐学家已成为西方人在中国音乐领域“东方学家”的代言人，他们的音乐作品和音乐分析研究以及价值判断正是这一话语的象征表现：“西方的意识、知识、科学控制着最遥远的东方地域以及最微细的东方要素。东方学家认为自己完成了东方与西方之间的联合，但主要是通过进一步确认西方在技术上、政治上和文化上处于优势地位的方式。”①

20世纪末，历史仍然清晰地记忆着中国音乐学界的那些“东方学家们”，那些中国音乐的“全面现代化论”者们牢固地坚守着西方工业文明音乐模式的话语制度，他们继续着中西、东西关系就是新和旧、先进和落后、科学和非科学、单音和多音的关系。在此，我们可以在赛义德的《东方学》中为“全面现代化论”者们找到他们的精神元典。如：“与西方相比，东方落后、堕落，并且无法与西方对等的观点，在19世纪早期容易与种族不平等的根源在于生物基础的不同这一观点联系在一起。因此，我们在《东方学》中可以找到居维叶《动物王国》、戈比诺《论人类的不平等》、诺克斯《人种》中人种分类追随者们的观点，它们似乎强调将人类分成进步的和落后的——雅利安和东方——或欧洲和非洲的两大类这一做法的‘科学’有效性。因此，帝国主义的问题——这一问题19世纪晚期在支持帝国主义的人和反对帝国主义的人之间引起了激烈的争论——就引发了将人种、文化和社会分为进步与落后（或臣属）两种做法。如西雷克的《国际法原理散论》（1894）认为，地球上‘未开化的’（一个具有强烈东方学色彩的词）地区应该被进步力量合并或占领。”而且许多作家的观点“也依赖进步和落后这一在19世纪晚期的东方学中处于如此核心位置的二元区分。”②

读完《东方学》一书，似乎有一种反西方的情绪和倾向，并体现了一种第三世界国家文化传统对西方的反抗。然而，赛义德自己认为，他并没有站在东方的民族主义立场笼统地反对西方。他说：“我从来不觉得自己是在加深两种相互竞争而又各自铁板一块的政治文化实体之间的敌意，我恰好是在描

① ［巴勒斯坦］赛义德．东方学．王宇根，译．三联书店，1999：314．
② 同上：263．

述这种实体是如何构造出来的，而且在力求减轻其可怕的后果。”① 在福柯的影响下，赛义德的《东方学》确实揭示了西方学者关于东方的知识与帝国文化霸权以及殖民主义历史与后殖民背景的紧密关系，但这不等于全盘否定所有研究东方文化的学者，也不等于笼统地反对西方。

赛义德《东方学》一书的出版，一方面奠定了他的学术声誉和地位，同时也标志着他对后殖民理论体系建构的开始。在他后来的《文化和帝国主义》（1993）一书中，他的笔锋从《东方学》中的“中东地区”，也转向了包括中国的“半殖民地”、“半封建”国家在内的所有具有“后殖民性”的亚、非、拉和大洋洲地区，由此形成了他的后殖民理论与文化批评。

今天，读《东方学》一书值得我们反思的是，中国音乐领域是否受“东方学”控制？我们如何走出“东方学”控制的阴影？这需要一代甚至几代学人的反省。

六、当今后殖民理论批评与东方音乐前景

赛义德的《东方学》是英美人文学科中最早对帝国主义、种族主义、殖民地统治进行抨击的一部力作，它集中分析了殖民话语。后殖民理论批评主要指的是文化理论批评和文学批评。它的视野已扩展到国际政治和金融、跨国公司，超级大国与其他国家的关系，它的讨论范围涉及现代化、新技术、商品物化、金钱的抽象作用和其对符号系统的影响、大众文化、主体构成的新形式。在此基础上，后殖民话语批评更为侧重于分析新形势下的帝国主义文化侵略，宗主国与殖民地的关系，第三世界精英知识分子的文化角色和政治参与，关于种族、文化、历史的“他者”的表述，揭露西方形而上学话语的局限性。后殖民批评不是在一种不变的话语秩序中颠倒权力的平衡，而是试图重新界定文化象征的过程，使民族、文化或团体成为话语的“主体”和心理认同的对象。在中国音乐理论界，也应该思考后殖民批评（请参阅拙作《中国音乐文化发展主体性危机的思考》②、《解开殖民与后殖民的死结，走向

① ［巴勒斯坦］赛义德．东方学．王宇根，译．三联书店，1999：431．

② 载于《音乐研究》1995年第4期。

文化平等的音乐对话》①、《世纪之交：欧洲音乐中心论解构之始——认识论哲学基础音乐学的解构》②、《音乐批评的阐释》③）。

当今引人注目的一种现象是：第三世界学者登上国际学术前台，如赛义德就是出生于耶路撒冷的巴勒斯坦后裔。1963 年成为哥伦比亚大学的教授，1974 年曾任哈佛大学比较文学的访问教授，及美国《阿拉伯研究季刊》的主编，等等。如果说赛义德以其对“东方学”的批判和建构为理论基石确立了其作为后殖民理论批评家的地位，那么，另一位学者斯皮瓦克（美国印度后裔学者）的理论则带有强烈的解构主义和第三世界色彩。她首先翻译了解构主义代表人物德里达的代表作，从而确立了自己作为解构主义在北美学术界的权威阐释者的地位。然而，真正奠定她在当代文化学术界地位的则主要是她长期以来一直在对帝国主义的权威性进行解构性质疑和批判的尝试，这是她从第三世界或后殖民知识分子之独特视角发出的后殖民批评。④

英国学者荷米·巴巴（他本人是印度成长的波斯人，毕业于英国牛津大学）的理论哲学也是后结构主义。他认为，后殖民理论在西方学院机构流行的原因很大一部分是因为越来越多的从殖民地出来的学者对自身历史和身份开始进行严肃的理论反省，思考后殖民理论的文化意义。他也像赛义德那样强烈地抨击了殖民主义对第三世界的侵略和渗透，同时对殖民地人民斗争给予了高度评价。他认为，长期以来的反对殖民主义的斗争不仅改变了西方历史的方向，同时也使得殖民地问题正式提到了研究者的议事日程上。他的话语策略与其说是对抗性的，倒不如说是更带有辩论性的，并且在对殖民地宗主国的文化学术话语的有意识误读的基础上，发展出一套既与原体相似同时又不无独创性的变体。他倾向于把殖民地话语当做一种论战性的而非对抗性的模式，这种模式所产生的效果并不在于加强权威，而是通过模拟而产生出一种相对于权威的杂体，其最终目的仍在于解构和削弱权威的力量。这种杂体糅入了本土话语，因而很大程度上蕴含着弘扬本土话语的第三世界文化策

---

① 载于《中国音乐》1997 年第 3 期。

② 载于《中央音乐学院学报》1999 年第 3 期。

③ 载于《上海艺术家》1999 年第 4 期。

④ 王宁．后现代主义之后．中国文学出版社，1998．

略。随着后殖民理论的日益“第三世界化”和全球化，荷米·巴巴的这种理论对东方国家或第三世界的批评话语影响越来越大。①

美国哈佛大学著名教授亨利·路易·盖茨（黑人学者）也进入了后殖民理论文学批评，极力伸张黑人的文化批评与文化阐释的主体性，批判西方文学批评的文化霸权。盖茨说：“与几乎所有其他文化传统不同，美国黑人文学传统是作为对那些认为美国黑人没有也不能创造出‘文学’的断言的反应而产生的。诸如休谟、康德、杰弗逊和黑格尔这类哲学家和批评家们似乎认定了一种书面文学的存在是表示一个种族潜在的、天生的‘人性’的尺度。生活在欧洲和新世界的非洲人似乎已感觉到被迫创造一种文学以含蓄地表示：黑人的确具有创造一种书写艺术的才智，不过同时也控告那些社会和经济的建制，它们在西方文化中将所有黑人的‘人性’划定了界限。这些种族主义的断言是如此坚定（至少18至20世纪初是如此），以至于把黑人文学史的次文本描述为批驳因为黑人没有书面文学传统，因而具有一种‘劣等’文化这一主张的要求，成了一件公正的事。于是，人们的确能容易把欧美批评理论与非洲和美国黑人文学传统之间的关系视为讽刺性的关系。”② 我们知道，在中国音乐界，中国音乐口传传统仍被许多人看作“落后”，把能否书面创作交响音乐、歌剧当做一个民族“先进”和“落后”、“文明”和“原始”的界限，这些看法其实质也是建立在欧洲音乐进化理论为基础上的音乐批评，是基于中国音乐领域“东方学”（即音乐学）意义的结果。赛义德深刻揭示了在东方学中的东西方文化不平等的关系。他说：“东方学不只是一个在文化、学术或研究机构中所被动反映出来的政治性对象或领域……它是地域政治意识向美学、经济学、社会学、历史学和哲学文本的一种分配；它不仅是对基本的地域（世界由东方和西方两大不平等的部分组成），有理有据对整个‘利益’体系的一种精心谋划——它通过学术发现、语言重构、心理分析、自然描述将这些利益体系创造出来，并且使其得以维持下去；它本身不是表达了对一个与自己显然不同的（或新异的、替代性的）世界的理解，而是在某些情况下

---

① 王宁．后现代主义之后．中国文学出版社，1998．

② ［美］盖茨．权威、（白人）权利与（黑人）批评家//［美］科恩．文学理论的未来．程锡麟等，译．中国社会科学出版社，1993：218．

控制、操纵，甚至吞并与自己显然不同的世界的愿望或意图；最首要的，它是一种话语，这一话语与粗俗的政治权力绝没有直接的对应关系，而是在与不同形式的权力进行不均衡交换的过程中被创造出来，并且存在于这一交换过程之中，其发展与变化在某种程度上也受制于其与政治权力、学术权力、文化权力（比如处于正统和经典地位的趣味、文本和价值）、道德权力（比如'我们'做什么和'他们'不能做什么或不能像'我们'一样地理解这类观念）之间的交换。"①

在音乐领域"东方学"的影响下，西方交响音乐或严肃音乐在中国已取得了"正统和经典地位"，被称为"高雅音乐"，而民族音乐则成为"边缘"。那些在国际（西方）钢琴比赛、声乐（美声）比赛、音乐作品比赛中获奖的中国音乐家被国内重要媒体不断报道，称之为"为祖国争得了荣誉"，有些也受到了重要人物的接见，这种"正统"的价值不断地被社会强化。例如，国际获奖者们获奖后，在奖学金、职称上有"优惠"，在社会媒体中都成为经常"露面"的"正统"音乐的重要人物，而那些代表几千年中国音乐文化传统的艺术家、民间音乐家不具有这种"国际性"（西方）地位。对此，我们可应用文化人类学批评的跨文化并置法来观察：如果当一个西方人在中国举行的"国际"京剧比赛或琵琶比赛中获奖，他们自己的媒体也会报道此人为自己国家争得了巨大荣誉吗？也会受到一系列"优惠"吗？一个西方人唱京剧能比中国人更优美吗？中国人会怎样看待此种现象？这不正是反映了欧美音乐价值标准批评与中国音乐价值标准批评之间的一种讽刺性关系吗？在一些人眼里，正如赛义德《东方学》所揭示的原理，中国传统音乐或民族音乐也是为（西方）专业音乐创作方式而存在的，它们的主要价值是被作为不断发现的音乐创作的"素材"而纳入西方音乐结构中存在的。

为什么20世纪中国中央乐团、中央歌剧舞剧院、中央芭蕾舞团，可以是反映西方音乐形式与建制的，而在西方国家却无什么皇家乐团或剧院或舞蹈团体是东方音乐形式与建制的呢？这实际上反映出20世纪东西方音乐文化交流的不平等状态或不平衡。正如赛义德所言："撇开西方军队、传教团体、商人、科学与考古探险的目标一向是东方这一点不说，单是1800年到1900年

① ［巴勒斯坦］赛义德．东方学．王宇根，译．三联书店，1999．

间从东方到欧洲旅行的人数，就根本无法与从欧洲到东方旅行的人数相比。而且，东方去往西方的旅行者其目的主要是为了学习，出于对发达的西方文化的景仰；而西方去往东方的旅行者的目的，正如我们所注意到的，则完全是另一码事。此外，据估计，1800 年至 1950 年间西方出版的有关近东方的书籍就有 6 000 种之多；而东方关于西方的书籍则根本无法与此数字相比。"①我们看到 20 世纪，西方人称东方音乐"异国情调"或"原始音乐"，而中国在应用西方音乐体制与自己音乐素材结合的创作，则被称为"新音乐"或"新潮音乐"。为什么对西方人来说，东方音乐对西方人的体验不能是"新"的而是"原始"或"异国情调"的呢？这一问题正是赛义德《东方学》所揭示的："东西方之间的这一不平衡显然是不断变化的历史模式的产物。"②目前，这一不平衡模式在音乐中仍然没有被打破。

东西方音乐文化交流的不平等关系或不平衡关系将是东西方文化健康发展的障碍，而建立文化交流的新的平等与平衡关系是东西方音乐互补互助的重要前提。正如音乐人类学家洛马克斯所言："现在世界已形成一种邻里关系，由大、小、强、弱的文化实体组成，每个实体都需要新生相互的自主权。我们在获取生活、自由和社会公义的权利的同时，需要建立起文化上的平等原则。从专业的观点讲，凡是要与不同民族的人打交道的人——公仆、医师、商人、中间人、外交官，尤其是教师——一定要对不同的文化标准非常敏感，以便对他们的不同身份的当事人负责。对情绪激动的小学生、发怒的顾客、在社交上或情感上失调的人，都必须根据他们自身的文化情况去理解，让人们去注意到文化实体的各种模式。每一种歌曲表演体系以它本身来评价，是文化的生动的象征，也是这种文化的一个组成部分，并以它自己的方式，成为很理想的部分。"③ 洛马克斯意识到："受到有局限性文化影响的音乐教育使我们社会中的文化中心'少数民族'蒙受极大的损失，更不要说全世界的情况了。例如，黑人——他们的文化赋予他们极好的声音和非凡的音乐感——会因接受新的音乐训练，用西欧风格、由和弦堆砌的传统和声体系去演唱而遭受损害。你能想象由美国白人去教西非人音乐或舞蹈艺术是多无聊，

---

①② ［巴勒斯坦］赛义德．东方学．王宇根，译．三联书店，1999.

③ ［美］洛马克斯．歌唱风格测定．章牧，译．中国艺术研究院音乐研究所印．1988：53.

可惜这类荒唐事实十分普遍。部分原因是因为自负的教师和受骗的学生之间缺乏一种共同语言，不然他们可以此来讨论彼此不同的音乐背景，然后为建立自己的文化而自由地选择要移植多少其他体系的文化。他们希望此方法会有助于人们把这种民主带到音乐教学中去。”①

后殖民理论批评对东西方音乐前景的重要意义在于：深刻揭示其不平等、不平衡关系，并试图使人们考虑建立平等的以及解决双方交流的不平衡关系。

当今后殖民理论批评中的“现代化”问题也是东西方音乐前景的一个重要问题。一是东方音乐如何实现其“现代化”？二是东方音乐如何面对工业化与后工业的挑战？

第一个问题，东方音乐如何实现其“现代化”？首先东西方音乐是一种互补关系，如果两者完全发展成一种音乐，对于文化多样性来讲，并非一件好事。东西方正如两座山，它们的发展应是互相吸收互相增高，而并非将两座山填平。东西方音乐的“现代化”应该是以各自文化个性为基础的，以其自身的“内发性、自生性发展”为基础的。正如日本学者鹤见和子所言：“内发性发展，是指实现人类共通目标的一种途径、模式及其形式多样的社会变化过程。”“实现目标的途径、社会形态、生活方式，是不同地区的人群及其集团按其固有的自然生态环境和传统文化的要求，参照外来的知识、技术、制度而自律地创造出来的。”（1989）② 日本学者西川润更简洁地界定了“内发性”这一概念。他认为：“后发社会不只是模仿先进社会，而是立足于自身社会的传统，改造外来模式，谋求与自身社会条件相适应的发展路线。”③ 西川润指出了在传统的基础上创造性转化外来因素的方式，提出了与西欧的现代化、工业化路线相对的发展中国家的发展路线。也有人指出：“如果发展是指个人或社会在人的发展意义上谋求解放，发挥个性的话，那么，事实上这种发展必须是从各自的社会内部中创发出来的。”④

---

① ［美］洛马克斯．歌唱风格测定．章牧，译．中国艺术研究院音乐研究所印，1988：52－53.

② ［日］三石善吉．传统中国的内发性发展．余项科，译．中央编译出版社，1999：1－2.

③ 同上：2.

④ 同上：3.

什么是东方音乐及文化的个性？它与西方音乐相区别而作为跨时空人类音乐的通约性又在何处？这可能是东方音乐“现代化”首先所需要回答的问题。

第二个问题，东方音乐如何面对工业化与后工业的挑战？20世纪中国音乐文化的发展很明显受到西方影响，而工业文明的音乐及价值观（如交响乐、交响化、标准化、规范化）成为中国音乐追求的重要目标。许多人认为，中国音乐的发展或现代化就是走向西方工业文明音乐文化及体制，而随着后工业社会以及后现代评论的出现，工业社会体制及音乐文明的价值观受到了严厉的批判。连西方人自己也认为工业文明音乐文化不属于人类音乐发展的最高峰（它只是一个历史阶段），它已属于过去，更不能替代人类音乐文化的多样性（欧洲音乐只是一种音乐模式的文化类型）。因此，今天，我们需要注意到东西方音乐文化在新的境遇下，即在后工业社会的场景中与西方音乐的相遇。这种相遇与20世纪初的相遇其语境有很大不同，其中最重要的是，我们看待东西方音乐及文化价值的角度发生了很大变化，是从世纪初西方单一维度转向了世界文化的多种维度，由单一价值观转向了多元价值观引导的世界多元文化观，而后工业社会的来临，以及后现代之后（或建设的后现代主义），人类将走向新的生态文明时代，以此逐渐取代工业文明。我们将以新的文明价值观来重构东西方音乐文化。这也是我们东西方音乐在前进中出现的新哲学的指引的目标。这就提出了东西方音乐文化关系将在共生中互补，而不是旧的哲学所引导的互相取代与摧毁。

但也有一些疑问，东方社会正在实现工业化，能否超越工业化，直接进入后工业化？在工业化进程中，社会结构文化价值体系的改变，东方、中国传统音乐文化价值还有存在的必要或意义吗？

我曾经问过一位音乐学院的在校生：你进学院学习音乐是为什么？他答道：学完四年毕业后考团工作呀。这一答案其背后所隐蔽的就是工业化文明指向的价值体系。音乐学院就像工厂，培养职业音乐“工人”。难道这一答案有什么错吗？难道我们音乐学院的各专业音乐毕业生不找工作吗？难道我们的音乐学习就是为了完成传统的“仁义”、“礼乐”、“心性”、“道德人格”吗？或反之，在此工业文明音乐价值体系内丢弃我们自身音乐文化的价值核心吗？20世纪中国音乐教育难道不是已经丢弃了这种文化教育哲学的价值核心吗？这

种情境似乎使我们处于一种二元对立的两难境地。消除这种二元对立的方法就是考虑多元价值体系。正如美学家宗白华所言：人生有多种境界层次，如功利境界，伦理境界，政治境界，学术境界，宗教境界。我们今天仍有必要保留自身音乐文化价值的境界和“仁义”、“礼乐”、“心性”、“道德人格”，但不排斥或否定其他价值的境界。文化其本身就是价值意义引导的系统，丢弃自身价值，不就成了别人吗？东方音乐文化价值体系与工业标准化的价值体系迥异。以前我们将这些迥异当做对抗、冲突或两者居其一的选择，今天我们将通过这些差异实现互补，而且认识到正是这些差异决定了东西方互相不可替代文化个性存在的价值。例如，在中国文化中，以乐会友、以诗会友、以画会友，这些人文价值对于当前商业化的演出、机械技术的乐器考级制度不是一种很好的互补吗？

赛义德的《东方学》以及后殖民理论批评是当今国际学术界对东方文化知识体系提出重新审视的重大问题，而“中国音乐落后论”的阴影仍笼罩在中国音乐界以及国民音乐教育中。因此，后殖民理论批评是当今中国音乐界不可回避的问题。时至今日，中国国民音乐教育中也仍没有含东方音乐体系的内容，这不得不考虑中国音乐界在音乐文化价值观念上对东方音乐是否还在采取西方“东方学”的态度。

20 世纪是中国音乐向西方学习的世纪。与西方融合成为主流，这也是 20 世纪上半叶世界许多国家所采取的态度，也是因为西方音乐文化的全球性单向传播所致。然而，21 世纪，东方、西方也不是单一概念，文化将转向多元多向相互作用的时代。用当今跨文化研究最前沿的“比较文学”学科的话来说：“21 世纪新人文主义的主要内容之一将是坚持文化的多元共存，力求不同文化之间的互识、互证、互补、互用，以避免日益尖锐的文化冲突酿成人类新的不幸；同时抵制以磨灭人类文化多样性和丰富性为最终目的各类文化趋同论。通过文学研究达到这一目的正是当代比较文学的根本任务，这是大多数比较文学学者的共识。”①

---

① 乐黛云. 文化传递与文学形象. 北京大学出版社，1999：1.

西方学者对东方音乐的新观察①

19世纪欧洲第一流的学者、思想家大多是欧洲中心主义者。他们认为欧洲的进程是世界各国的共同进程，解决了欧洲的问题也就解决了世界的问题，世界是在走向欧洲，欧洲是世界的归宿。西方学者在对待东方音乐文化时的态度与观念大多都基于这种思想，这也影响到许多东方学者对自身音乐文化的态度与观念，甚至持续到今天。然而，当新的认识和观念产生时，结论便开始改变了。

一、态度与观念的变化

对东方音乐的关注首推音乐民族学或音乐人类学的学者们（该学科早期称为比较音乐学），20世纪50年代后，学者们对东方音乐（或称非西方音乐）研究的态度与观念有了很大的转变。几十年前，无人想到西方音乐家会去非洲学习非洲击鼓、木琴或从音乐名家那里学习姆比拉（mbira）的技巧，或者是到印度学习演奏塔不拉鼓和西塔尔琴，也无人想到西方的铜管乐器教师会去澳大利亚研究笛加里都（didjeridu，长管吹奏乐器），而且他不得不用他学会的扩展了的技术工具去教他的西方学生，学习中国乐器的西方音乐家和普通人也逐渐增多。西方学者、音乐家从异国情调的好奇心到严肃的研究和渴望理解、鉴赏东方音乐的传统，从自身单一文化的音乐体验向东方文化音乐的体验扩展，这不能不说是对原来西方音乐“高级”、非西方音乐“低级”的态度与观念的重大转变。

在实地工作（或田野工作）方法中，音乐民族学家也建立了新的观念。过去研究者往往把自己看作是一个权威人物、采集者，他要使一群采访对象配合他的工作，给他提供材料；而现在，学者们首先将自己作为实地文化环境中的一个学生，并以学生的姿态来接触师父，而他的师父就像对自己文化中的学生一样教给他的一切。音乐人类学家布莱金研究非洲文

① 原文载于《中国音乐》1995年增刊。

达孩子音乐的方式是（他讲）："我决定的最好方式是进入文达社会做一个文达孩子，我和孩子们在一起学习他们的歌，并得到他们的指正。"① 布莱金认为："作为一个音乐人类学家要逐步深入一个社会，用很长一段时间参与其音乐活动，研究族系、政治结构、礼仪和经济的生活，也要比任何人类学家更深入地去研究音乐，而不是像旧式的人类学家，仅搜集有关习俗、族系的资料和采访材料提供者。"② 当有人问布莱金："您是具有声誉的钢琴家，您对非西方音乐的研究工作如何影响到您对西方艺术音乐的研究？"布莱金答道："它使我完全改变了。我的非洲音乐经历是很重要的，我起步于文达音乐，成熟于赞比亚音乐，特别是乌干达音乐……体验其他音乐体系对自我偏见和感觉的震动不是根本性的。对我来讲，理解体内（结构、运动和体内情感）与音乐声音产品之间的紧密关系是根本性的。我想有洞察力的西方音乐家通过他们自己的感觉和结论也能得出正确答案……我从鼓乐演奏中也学到了很多东西，特别是通过参与鼓乐合奏，我学会放松，并证明在演奏钢琴时非常有用……许多人仍完全错误地认为非洲鼓乐是乱击和噪音，完全相反，它是非常微妙和有旋律的，它的气质是优雅，甚至是古典的。当然，那些公众的演奏是嘈杂的。对于演奏家来讲，鼓乐保持着一种内心深处的体验。"③

在人们通常的观念中，"西方音乐是复杂的，非西方音乐是简单的"，而当今西方学者对此已有深刻反省。内特尔教授讲道："西方音乐对所有文化的影响，其普遍接受的原因是它的假定的极大的复杂性，即伴随的技术的复杂性。这种假定部分是受西方音乐观念的影响，也出自于普遍按西方音乐性质的分类的影响，如严肃音乐、流行音乐、教堂音乐、军乐等等。实际上，很难确定关于音乐复杂性的精确定量概念，而那些简单、复杂的看法超出了精确定量的性质。"④ 过去以此来想象：所有口传传统通常比书写传统的音乐简单，那种能用音乐理论清楚表达的传统比缺少这种传统的更复杂。至今，音

---

①② ［英］K. 霍华德. 采访著名音乐人类学家布莱金. 管建华，译. 中国音乐，1995 增刊：176.

③ 同上：180.

④ ［美］内特尔. 20 世纪世界音乐史的方方面面——疑问、问题和概念. 中国音乐，1992（1）：7.

乐民族学家用了很长时间得出了这样的评价：即使印度音乐是单声部的，也是某种与西方多声部音乐同等复杂的东西。西方音乐民族学家在非西方音乐中发现了许多复杂的东西，而这些复杂的东西在西方文化中也占有很重要的地位。内特尔教授认为：实际上西方与非西方音乐之间的差异性，还没有非西方各种音乐相互的差异大。

二、"音乐"的界定

音乐学的"音乐"界定通常是以西方音乐美学来界定。18 世纪，西方学者以沙伊贝（Scheibe）和马泰松为代表发展了音乐的情感学说。19 世纪汉斯立克将音乐以"乐音运动的形式"的界定建立了一种理论，反对对音乐进行情感和标题的解释。20 世纪后半叶，西方噪音音乐、具体音乐、偶然音乐等的出现，使其原有的"音乐"界定面对无法解释和容纳这些音乐现象。于是，西方音乐学理论提出要求：重新回答"音乐是什么?"而音乐人类学则从跨文化角度认识到"音乐"界定存在的问题，音乐人类学研究是跨文化的、世界性的，那么界定"音乐"的问题便显得非常重要。人们通常使用的"音乐"一词是西方的观念，而对于那些没有"音乐"一词的社会文化，如何界定那些音乐行为？音乐人类学家梅里亚姆提出了一个音乐的界定："声音、概念、行为。"这一界定已被音乐民族学家所认可和应用。"声音"包容了东方音乐大量非固定音打击乐和各种装饰、发声、晦涩的声音等等，"概念"则涉及了"无限的音乐类型的结构种类从文化方面体现的一种精神生理学共性多样化的推导"（科林斯基）。"人可以听音乐而不被它感动，但如果被它感动，就必须通过认知阶段。它包括构成一种抽象的或符号音乐的内在表现，这种内在表现的性质是音乐认知心理学的中心论题"（伦德奎斯特）①。瓦克斯曼建议在精神（头脑、心理、灵魂）和音乐之间的关系中去发现音乐问题的答案。他认为音乐表现在以下四个方面：① 声音的特征（声音物理性质之间的混合关系）；② 人对外来声音的反应（听觉刺激的心理反应）；③ 人对声音的选择和辨认（由先前体验编排的头脑程序进行的声音听觉选

---

① ［加纳］J. H. K. 恩克蒂亚. 音乐民族学研究的美学层面. 管建华，译. 中国音乐，1991（4）：15－21.

择)；④ 音乐行为与接受行为的关系（对外界瞬间的被动感知的反应)。①音乐民族学家以文化的概念和文化的起源分析，改变了过去仅从音乐经验理解音乐的基础，认识到围绕音乐行为的问题。恩克蒂亚说：脱离音乐行为，音乐的音响便没有意义。②

在音乐美学方面，考夫曼提倡扩大对非西方音乐美学的探究。芒罗则强调：对东方艺术给予更开阔的认识和美学基本问题的阐明，同时应有对东方艺术特殊性的理解和鉴别，并从确定的西方设想美学脱离的必要。恩克蒂亚指出：那些研究非西方文化音乐和舞蹈的音乐民族学家，应该严肃地参与美学范围重新界定的过程，因为这些美学范围过去相当狭窄地由哲学家、作曲家和批评家建立，他们参考的标准是围绕着由西方艺术润养的西方艺术音乐和知识环境的术语。因此，作为研究的领域，音乐美学不仅必须在普遍的哲学术语中联系自身进行探究，而且也需要联系世界不同地区口传和书写传统文化教养不同的音乐体验的各种审美经验研究。③

总之，当今在面对人类音乐的重大理论问题时，西方学者已经不得不同时考虑到东方和世界。

三、音乐共性的探讨

20世纪70年代以来，大多数音乐民族学家开始了一种人类各种文化音乐多样化重要性的考虑，把音乐作为一种统一的人类现象来理解。那种以欧洲为主线的历时的音乐进化理论已经被抛弃，更多的趋于将世界各种音乐作为共时存在文化现象。由此，音乐共性的探讨便成为热点之一。

恩克蒂亚说：任何一种文化现象，如宗教、艺术、语言或在任何已知文化中发现的某种社会习俗或某些独具特色的文化都可作为共性的文化现象来研究。这类共性具有把那些文化现象互相区别开来的特征，同时，也具有把它们在各个不同社会阶段得到了发展的特性与其恒定的特性区别开来的特征。运用文化共性的方法论，必须是批评的、比较的，同时又是分析的和分类的。

---

①② ［加纳］J. H. K. 恩克蒂亚. 音乐民族学研究的美学层面. 管建华，译. 中国音乐，1991 (4)：15-21.

③ 同上：15.

因此，它必须论及类似的和不同的文化以及各个单独的社会形态和文化中的特殊表现形式。①

西格认为：单独谈论某人感受掌握的某种音乐，而不涉及其他音乐是十分无益的。这会受到他自己所在社会领域的局限，很难避免按一般的和抽象的概念去论述一切特殊的音乐，或以一种音乐具有的特殊性冒充为世界范围内的共性，并作为近乎机械的音乐复制品。这样，不仅曲解了自己所属的文化，而且也曲解了其他音乐文化。因此，有的音乐民族学家认为：音乐中的共性问题是发展一种比较研究的方法论（哈里森）。有的则认为：回避或无限期地延搁各种音乐的比较，在较深入地洞察音乐世界的多种多样性的学科探索中将丧失学科的基本工具（科林斯基）。②

在人类音乐的共性探讨中，一些音乐民族学家避开了“音乐”这一难以言清的跨文化界定，而采用了人类共具“音乐性的”行为这一认识。布莱斯提出了四种“音乐性的”共性行为类型③：① 固定型的“音乐性的”构成。这种构成可用留声机或录音机使其固定的形式保持先前的演出，即虽非演出本身，但它可以用来再现那次音乐性的行为构成。② 编排型的“音乐性的”构成。所有编排型活动都是存在于乐谱或传承表演传统中，而某种固定型的活动是存在于乐谱或传承表演传统中的某种固定型的活动再现。再细分可包括声乐与器乐的结合、功能性和“音乐性的”仪式场合、舞蹈与表演带动作的“音乐性的”仪式场合，以及舞蹈与表演带动作的“音乐性的”行为。③ 即兴型的“音乐性的”构成。这种“音乐性的”行为在演出过程中是随时创造出来的。④ 随机型的“音乐性的”构成。它的存在价值以及作为“音乐性的”构成的共性引起了人们的关注，近年来，西欧作曲家对创作具有随机和偶然风格的音乐一直具有相当的兴趣。随机型音乐组织的本质特点和即兴型不同，它的基本原则从限定性上讲是自由的，充满着各种转换。在同一作品的各种可能性中，无人能做准确的重复性的演出。

---

①② ［加纳］J. H. K. 恩克蒂亚. 音乐民族学研究的美学层面. 管建华，译. 中国音乐，1991 (4)：15－21.

③ ［法］布莱斯. 从分类学的角度看“音乐性的”行为的共性. 音乐民族学译文集. 中国音乐学院音乐研究所印，1992.

毫无疑问，共性的研究能增强人们对音乐的总体的理解，因为它是在人们能观察到的音乐资料总体范围的水平上，这有利于为理论和实践以及文化交流中的音乐历程问题考虑它们的分类。而且，音乐共性的研究可以防止由于只注重本民族本国度的音乐，或自己感受过的实地音乐而产生的种族中心主义、地方主义或一宗一派的专制主义。

在共性研究中，从一般到特殊研究的趋势也促进了研究东方音乐资料和相对主义的倾向。内特尔教授说：非西方音乐不能让自己认为是在西方音乐的价值结构以内的，由于它的不同，则正是它的价值所在，不同的因素愈多，则愈有价值。埃里克森在对东方旋律音色法的详述中认为："靠音色产生的旋律的细微差别"是"一种普遍的惯例。"他指出中国古琴音乐中音与音之间极其细微的音色控制的可能性，以及在印度和非洲等地发现的丰富鼓乐中所感受的鼓点。如布朗在对印度南部击鼓术的研究中概括性地指出：从击鼓技巧和鼓点中，可以学到更多的旋律音色法。利尤认为：由于在广阔富于多样化精神和音乐资源之间富有成效的相互作用的可能性增大，可以确切地讲，作为整个人类经验的世界性应包含各种地方的音乐传统。利萨认为：只要国家、民族或少数民族群体生活在他们自己的环境里，他们创造的产品及其文化态度的各异就是自然的。与许多时代的音乐相联系，接受所有陆地上的一切音乐文化，为争取我们建立更好的音乐思想模式中来一个根本的变化而呼吁：我们必须尝试转换为一种多元论的想象，在头脑中抱着对所有音乐语言必须一视同仁的态度。

音乐民族学家对共性研究的追求为认识人类世界音乐提供了重要途径。如科林斯基评论：世界人民计划证实他们所能区分特性的书写音乐类型的比较分析，最终探索其共性是音乐研究最热望的目标之一。

四、对即兴演奏的新观察

西方音乐学术注重于作曲家记谱法中的构想和音乐作品中公式逻辑的理解，历史音乐学也一直保持着这一重点。在很长时期内，音乐民族学家设想他们的主要任务也是确定一种固定的不变的歌曲、拉格、木卡姆以及作品的音乐思维，并以此来研究他们的差异。如：民歌不同形式的比较，或民歌变奏的分节的比较，或拉格、木卡姆演奏的比较，普遍将民歌的属性或调式的归

属的确定作为主要目的，表演实践的变化和即兴演奏的研究却没有包括在内。即兴表演与口传传统紧密相连，有时甚至可以假设，所有没有记谱的音乐它们必定存在某些即兴的方式。

19世纪30年代，西方学者有关音乐即兴方面研究的文献开始出现。罗伯特·阿斯的《表演的音乐》(1931)和恩斯特·费兰的《音乐的即兴演奏》(1938)是重要的。接着逐渐出现一批文献，提出有关即兴演奏过程的理论和独自成立的想法，有时也联系其听觉传统的本质，它们引发出追溯该论题观念的历史。内特尔教授指出，音乐学术已有很长时间存在着研究“音乐本身”而脱离即兴演奏和表演实践的趋势。这两者的脱离，可能和仅以作曲家“艺术”工艺角色的音乐创作的独立曲式来考虑自由即兴的演奏有关。所以，在20世纪60年代、70年代和80年代中有关即兴演奏的一系列研究与音乐生活部分是脱离的。如果说即兴演奏和作曲有某些相对之处，这是有理由的，但如果认为世界上所有即兴演奏大都是相同的，这是毫无根据的。

东方音乐文化是复杂的。公平地讲，所有音乐文化都包括作曲和即兴演奏的部分。表演实践在某方面总带有即兴过程，音乐思维进入作曲起码都具有那种转变即兴的思维。即兴演奏与作曲的区别（作曲可称之为有预定的写作）在于它不是明晰的，尽管某些音乐文化在他们的分类中提出了一些特性。

研究即兴演奏的学生的重要任务是联系音乐社会部分的研究课题，寻求即兴演奏在其存活中与其他音乐过程、文化价值以及方法的相互关系。这里谈到的四篇论文的作者都是很杰出的学者，他们具有不同的背景和兴趣。马格里特·卡托米是经过长时期学习印度尼西亚音乐的学生，她对即兴演奏有很重要的理解。她回到年轻时的兴趣，在孩子们的演奏和创造性的相关活动中考察了即兴演奏，并列举了英裔澳人和本土澳人的范例。利澳·特里特勒是著名的中世纪研究的学者，在中世纪圣歌分析中，采用了口传传统和即兴演奏技术的研究和概念。文中他对即兴表演的方式给予了广阔的观察，并指出它的分叉和复杂性。格里高利·史密斯记录了爵士乐即兴演奏事象的研究。在他的文章中，由米尔曼·帕里和阿伯特·罗德在他们南斯拉夫史诗研究中发展的“系统”概念被用于爵士乐钢琴家比尔·埃文斯音乐的分析。阿里·拉西作为古典阿拉伯音乐即兴演奏领域中的音乐家和19世纪与当代音乐文化多方面研究的学者，介绍了他从醉心入迷到以有条理的集成概念研究即兴演

奏，采用了许多著名阿拉伯音乐家的论述。他在即兴演奏概念许多方面以及演奏者和听众之间关系方面具有发散性的见解。

内特尔在谈到各种文化的即兴演奏研究时提醒：作为单个过程的即兴演奏的思考，对于确定各种概念或分析技术是否有效？从跨文化方面来看，它对于不同风格概念的音乐是否有效？音乐学家也没能以统一的方式来考察作曲（即预定的写作）。所有论文提出的称之为即兴演奏的类别，事实上有非常大的不同，这要求有许多不同的方法和分析。一些音乐民族学家提出，即兴演奏应与“作曲”具有同等的地位，并把它作为人类生产音乐的“正常”方式之一。事实上，这种方式包含了更多的变化，也要求用更多的参项来分析。如果我们要求在同一标题中谈论拉格、南斯拉夫的史诗、爵士乐、木卡姆、圣歌、孩子们的游戏以及协奏曲中的即兴华彩乐段，就应考虑系统的新的理论术语。这种术语应避免形成简单的谈论东方“即兴的”音乐家的产品。

第二章

中西音乐特征的比较

中西音乐之关系①

一、西方音乐对中国音乐的影响

20 世纪西方音乐的传入，打破了中国音乐文化原有的单一封闭形态，奠定和促进了中国音乐多元发展的新的历史基础。在承认西方音乐对中国音乐影响的重要作用和意义的前提下，我们还应看到事物的另一方面。

西方人士往往把已称为“民族化”的中国音乐作品（如小提琴协奏曲《梁祝》）仍看做是“欧化”的作品，这使得一些中国音乐家感到迷惑不解。其实这类看法并不少见，如《新格罗夫音乐和音乐家辞典》中提到作曲家聂耳、冼星海时写道：“从西方的角度来看都谈不上创新”；“《白毛女》和《红色娘子军》的音乐和西方古典芭蕾舞及 20 世纪初的标题音乐近似。”J. 默逊（澳大利亚著名记者）在《中国的文化和科学》一书中写道：“现代中国仍继续运用富有浪漫色彩的西方音乐表现方法和风格。”许多我们认为是“民族化”的东西，西方却认为是“欧化”的，我们认为是“新”的，而西方却认为是“旧”的。当然，这是因为各自的角度、处境不同，甚至处于同一文化背景的人看法也会各异。

笔者认为，20 世纪开始的中国的“现代专业音乐”创作的“民族化”过程，是按中国人的方式接受、吸收和消化西方音乐作为中国音乐部分的调整。由于“文化隔离”的历史，中国人直接接受西方音乐形式是有困难的，而“民族化”则有利于中国听众理解和欣赏新的音乐形式。

“民族化”是在西方音乐技术结构（和声、复调、曲式、配器等）的基础上进行的。从 20 世纪初赵元任开始的和声“民族化”的探索，其参照基础仍是在和声结构与功能上；管弦乐、交响乐的创作，其旋律、体裁、曲式、标题的“民族化”与浪漫乐派和民族乐派的方法相似，奏鸣原则、调性结构原则仍是其“经典”原则；80 年代“新潮”音乐的新技法，也没有脱离西方现

① 原文载于《黄钟》1991 年第 1 期。

代音乐技术的理论框架；罗忠镕先生在十二音序列方法基础上写作的《涉江采芙蓉》也显示了民族的风韵；“亚洲四杰”之一的尹伊桑先生的作品按他自己的话说是“西方的技术与东方的哲学”结合的产物。

当今西方音乐发展进入后工业文化时期，面临新的发展机遇和危机，对此我们应有两方面的了解认识和学习。既要注意到西方音乐技术发展的有利方面，也要看到危机方面；看到它发展的作用，也要看到副作用；看到它科学的方面，也要看到它不科学的方面。在新的历史发展背景中，也应考虑对中国音乐自身的规律、潜在的技术结构和文化个性作出新的认识。音乐理论应该能明确回答：中国音乐存在于世界音乐中的特征和意义是什么，应逐步形成自我意识，使音乐文化发展找到自身的立足点和主动性。

二、音乐体系的价值评定

如今看来，中国音乐体系和西方音乐体系的价值评定仍具有一定的封闭性。尽管当今西方音乐已风靡世界各国，但作为世界音乐文化的一部分，其音乐体系并没有取得文化形态和价值之间相互比较的认定和沟通。相反，在中国音乐发展中采用西方音乐的单一价值评定，其价值判断主要是在西方文化固有基础上对其作用和效能的判断，而不是对西方音乐纳入中国文化系统并在此文化基础上所发生的作用和效能的价值估价，它也带来了“副作用”和对自身音乐传统的破坏性，并形成了以西方为标准和参照来确定自身音乐历史发展进程的观念。单一封闭的价值评定是处于一种和发展的环境不相互交换的闭锁状态中，也是一种单体效用价值观，把音乐体系（包括音乐技术结构）看成是不与文化的多种效应相联系的，并作表面、静态的理解。

在音乐历史的发展中要处理好中西音乐的关系，就必须建立比较音乐观或音乐相对价值论，在此基础上形成一种开放性的价值评定。开放性价值评定是一种多体效用价值观，它对一种音乐体系作多层次和动态发展的理解，它可以从新的科学、哲学、社会发展以及不同角度来进行价值判断，获得新的认识和价值意义，形成具有新的文化效度的价值取向。开放性价值评定具有一定主观认识的能动性和创造性，它将使音乐文化发展带有主动选择的意义。

回顾过去历史，中西音乐之争中的“洋务”和“国粹”各自均有其文化价值的认定，而这些认定只有在逐步比较认识的过程中进行沟通，才能改变单一

封闭性价值评定的局面。否则，我们将在慕“外”崇“新”与守“中”崇“古”这两极之间旋转和徘徊，永久局限于一种情感或感性价值认定的争论之中。

论中西音乐艺术的时空模式①

文化有其自身的模式构成，音乐也有其模式。通过模式的比较，可以避免将部分与整体割裂地、单一地、非对应地比较。音乐是依据时间完成的艺术，与空间的相互参照，构成音乐艺术的时空模式。以“时空模式”来观照中西音乐艺术，可观其内部结构及行为方式有机整体的根本差异。本文以音乐刚性时空模式和音乐柔性时空模式作为中西音乐艺术两种模式差异比较的起始。

一、中西音乐艺术时空结构的模式

1. 音乐刚性时空结构模式

“刚性”一词指由刚性量杆精确测量空间而产生的具有近代意义的标准不变的尺长度，此处指不变的音高频率和时间长度。“刚性”同时具有“绝对”的含义。音乐律学中乐音音高振动的频率、频率比、频率差的测量结果，可与刚性尺相参照，获得刚性空间的量度。时间长度与刚性尺长度相参照，便产生了标准时间，即刚性时间——时钟。西方音乐在刚性时间（时钟）的基础上建构了刚性节奏节拍（音符时值量度单位）和刚性速度（如♩=60，即每分钟60拍四分音符）。具有标准时间和标准频率空间的乐音音高被称为音乐的“刚性材料”（如A^1：每秒钟振动440次）。多个刚性材料的纵向结合——和弦进行，便构成了音乐和声刚体。正如物理学中的“刚体”含义一样，物体受力的作用只产生运动而不发生形变；和弦各音高受力作用产生共振，各个音高频率或弦的张力都不发生变化或形变。刚性时间体系和刚性材料空间构成了西方音乐艺术刚性时空结构模式的根本基础。

2. 音乐柔性时空结构模式

中国音乐时间的结构中，存在着大量散拍、散节奏等音响时间长度（俗

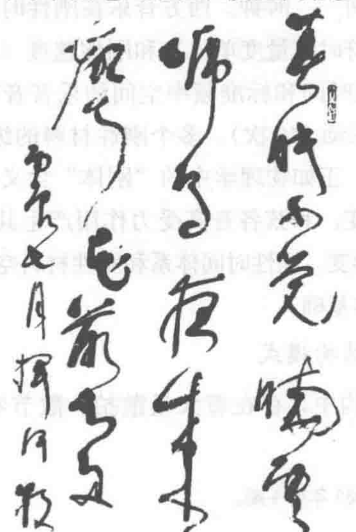
---

① 原文载于《中国音乐》1989年第4期。

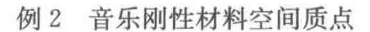
称“橡皮筋”节奏，橡皮筋具有伸缩性和柔性长度的特征），它无法用刚性尺长度量和参照，因为这种长度是由演唱者或演奏者特殊的“心理量钟”决定的。中国书法艺术空间（特别是草书）笔画提供了这种特殊的“心理量钟”产生的长度，即柔性长度。参看个例唐怀素草书，便可以得到柔性长度的空间参照（《食鱼帖》老僧在长沙食鱼，及来长安城中，多食肉，又为常流所，深为不便，故久病不能多书，实疏还报……）（例 1）：

柔性时间的节奏拍长度空间与笔画长度空间一样，笔画与笔画之间正如音与音之间，字与字之间正如小节与小节之间的时值长度比例不能用刚性尺度按几分之几去等量换算，以此相参照，便有了柔性节奏节拍、柔性速度之说。在音高空间方面，中国音乐体系中存在大量单个音高频率、音色、力变、时间浮动变化的现象（有人称为“音腔”或“偏离音”），它的音响过程不在律学音高确定的范围，这种音响材料被称为柔性材料。同书法空间相参照，笔画的粗细、浓淡、曲直、长短正如音的强弱、厚薄、高低、快慢一样，构成柔体。“柔体”与“刚体”概念形成对比。尽管中国音乐体系中也使用音乐刚性材料和类似刚性时间的节奏节拍、速度，但柔性时间、柔性节奏节拍、柔性材料、柔体空间的存在，使音乐时空结构具有柔性，并含有“相对”的意义，这就构成了音乐艺术柔性时空结构模式的基础。

例 1　音乐柔性时间与书法笔画柔性长度空间相参照



例 2　音乐刚性材料空间质点



将上谱译为点

In der Coda
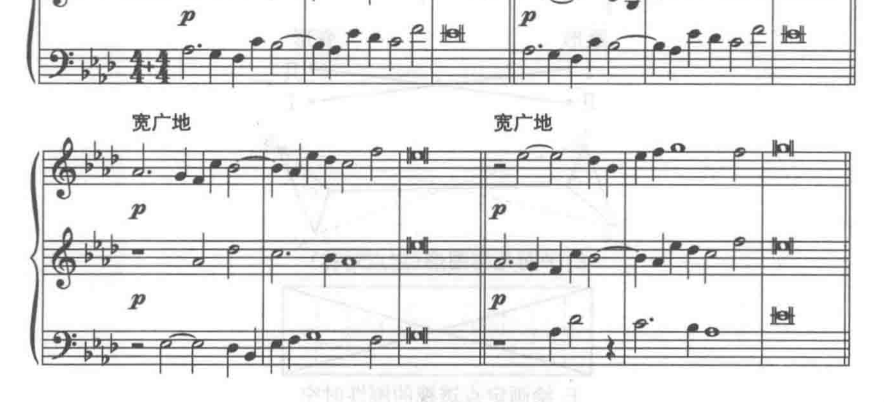
Str.
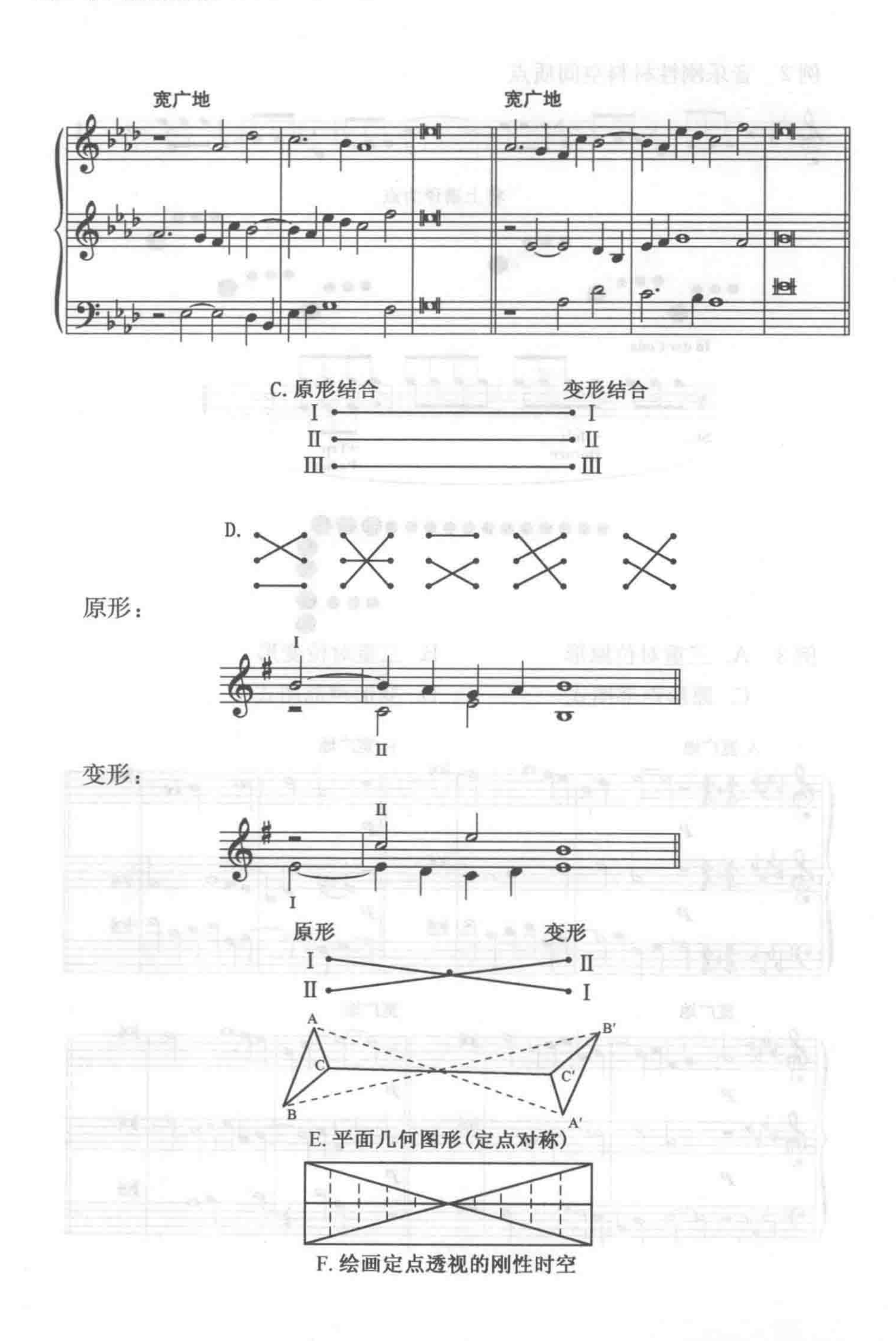
+Holz
Horner

+Trp
Pauke

例 3　A. 三重对位原形　　　B. 三重对位变形

C. 原形声部图式　　　D. 变形声部图式





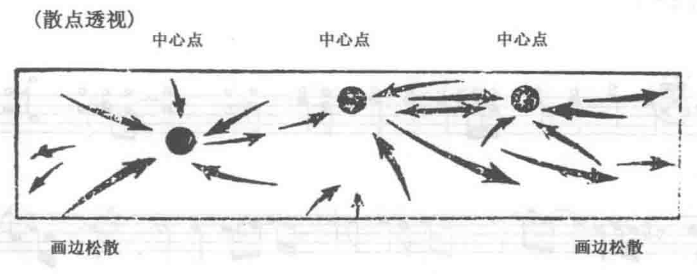
E. 平面几何图形(定点对称)

F. 绘画定点透视的刚性时空

例 4　音乐柔性材料空间



例 5　中国绘画散点透视的柔性时空



例 2 是著名画家康定斯基所作的音乐与绘画空间的对比。西方音乐刚性材料与绘画空间质点相吻合，例 3 中 C、D 的音乐对位图式与 E 的平面几何图形和 F 的西方绘画定点透视是相统一的刚性时空结构模式。例 4 是中国古琴音乐中音高形态及情感形象生理记录法，这种柔性材料与情感“心理量钟”的联系，构成了与例 5 中国绘画散点透视相统一的柔性时空结构模式。

二、音乐时空结构模式与美学模型
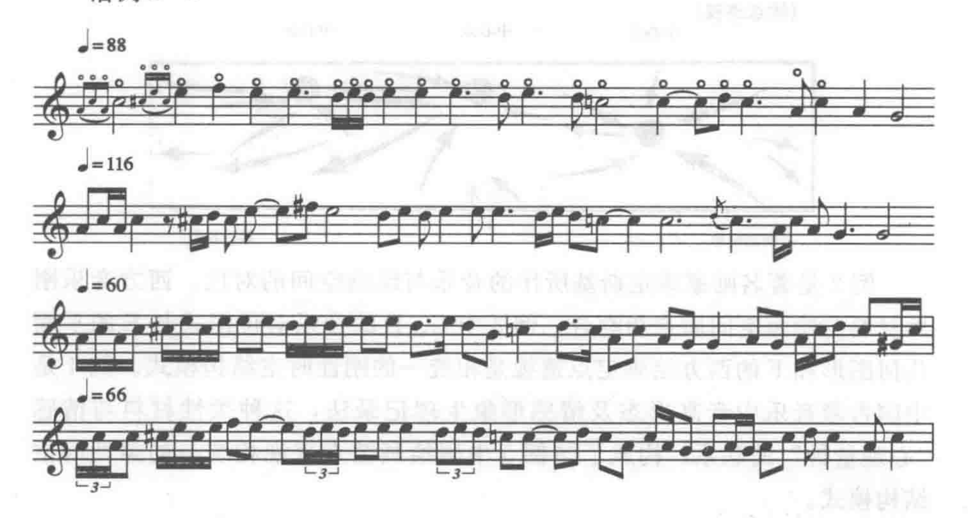
1. 刚性时空结构行为模式

音乐区别于美术、文学等艺术的一个重要特点在于，音乐作品需要二度再创造——演奏、演唱。刚性时空结构音乐总谱具有严格的、绝对的音高时空规定性，它的二度创造（演奏演唱）基本属于作品再现性地创造，重要的是作曲家在总谱几何空间坐标上的音乐时空构图的一度创造，所以，音乐艺术流派风格主要形成于创造作品的作曲家。这种音乐时空结构的行为模式与建筑几何空间构图的行为模式相同，“施工”必须严格遵照刚性空间“图纸”。“施工”似于演奏演唱，“图纸”则似于总谱。因此，可以将建筑艺术作为刚性时空结构行为模式的美学模型。

2. 柔性时空结构行为模式

在中国音乐中一个奇怪的文化现象是：大部分音乐作品很少找到作曲家的名字。这是因为中国音乐不重“形”（作品），而重“意”（心领神会）。相比之下，刚性时空结构更重“形”（作品）而不重“意”（心领神会）。因此，柔性时空的“二度创造”更为重要，音乐艺术流派风格主要形成于演奏家、演唱家，相同的曲目也可以形成不同的流派风格，其演奏、演唱则属于表现性的再创造（谱例 2－1）。

谱例 2－1



以上是四位古琴演奏家演奏的同一古琴曲《幽兰》中的同一小段谱例，其音乐美学特点各有千秋，正如中国书法时空的行为模式，无刚性时空的严格规定性，个人可以主观发挥，强调个人内心体验和即兴创作。因此，可以将书法艺术作为柔性时空结构行为模式的美学模型。

3. 两种音乐时空结构行为模式的分道扬镳

刚性时空结构的行为模式大约是从15世纪开始形成的。15世纪的复调理论家在合唱中开始区别即兴演唱和书面写作这两种不同的音乐风格。Prosdocimds de Belcemandis（意大利音乐理论家）于1412年曾简单叙述过这两种对位风格的存在："演唱"\"演奏"和书写。Tinctors（1435—1511，法国音乐理论家、作曲家）1447年在他的《自由对位的艺术》中详尽清晰地解释了书写风格形成的原因：因为各个即兴演唱者有各自的方式，同时演唱仪式的圣歌形成了各自的旋律声部，难免出现不协和和远离原谱的现象。再则，即兴演唱的作品结构松散，作曲家能安排诸如终止式和节奏变化的特征，于是产生了带有明显的书写特征的作品。

三、音乐艺术时空的文化哲学模式分析

1. 音乐时空模式的哲学方法模式

在中西两种方法模式中，最能显示两种哲学方法模式差异的是中西医学对人体的认识和治疗理论。中医的人体经络学说、阴阳学说是长期直觉内省体验形成的，是有机整体的，在治疗上也是强调整体的，如针灸、气功、药物治疗强调对内群机体的调节和增强；西医的人体解剖学、细胞学说是几何的、数学的理性分析，是无机的，巨细无遗分割式的（如血球指数的定量），治疗上强调局部的，如手术强调的是对症状的局部控制。有机直觉整体代表了柔性时空结构行为模式的有机音乐本体观的哲学方法模式；无机数学几何客体则代表了刚性时空结构行为模式的无机音乐本体观的哲学方法模式。

2. 自然观、宇宙观与宇宙构成

哲学方法模式的产生是基于世界观的认识及认识方法。中国传统哲学自然观认为"气"是世界的物质构成，宇宙观则认为五行八卦是宇宙的结构，以此建立了以阴阳五行说为基础的宇宙生成论（董仲舒为代表）。西方传统哲

学自然观认为“原子”是世界的物质构成，几何和数是宇宙构成，几何图形构成了宇宙生成论（柏拉图的《蒂欧篇》为代表）。中西宇宙构成学说的差异在于：“气”是一个非定量的、柔性的和无定形的观念，阴阳五行的相生相克是指事物内部的辩证关系；西方观点中的“原子”是一个定量的、刚性的和有定形的观念，而几何、数则指事物之间的形式逻辑关系。正是这种宇宙构成的观念和方法的不同，导致了中西文化艺术以及哲学思维方法的差异，也是中西音乐艺术时空模式和中西医学说的文化深层结构的差异。“气”与音乐柔性材料一样，构成了一种柔体和柔性的、相对的时空世界观，成为中国传统艺术“神似”、“气韵生动”的艺术美学信条，柔体的观念可以贯穿于中国舞蹈、书法、绘画、建筑、雕塑等艺术乃至太极拳。同样，“原子”与音乐刚性材料一样，构成了一种刚体和刚性的、绝对的时空世界观，成为西方传统艺术“形似”、“立体造型”的艺术美学信条，刚性的观念也可以贯穿于西方舞蹈、绘画、建筑、雕塑等艺术乃至广播体操。中西不同自然观和宇宙观同时包含着观察事物和论证事物的不同方法。“气”与“五行”所代表的观察方法是一种直觉内省的经验把握方法；“原子”与“几何”所代表的观察方法则是一种数理、逻辑式的实证方法。中国音乐的时空观念是在长期直觉经验积累的基础上发展形成的，有着深厚的哲学渊源关系，重直觉而不重论证是中国哲学的特色之一。直觉把握形成了中国传统音乐创作、传授、表现与审美欣赏的民族文化心理结构。西方音乐的时空观念是在从古希腊直至近代科学重实证的哲学基础上发展起来的，几何与数成为西方传统艺术观察把握对象、论证对象的重要特色，也形成了西方音乐时空模式创作、传授、表现与审美欣赏的民族文化心理结构。

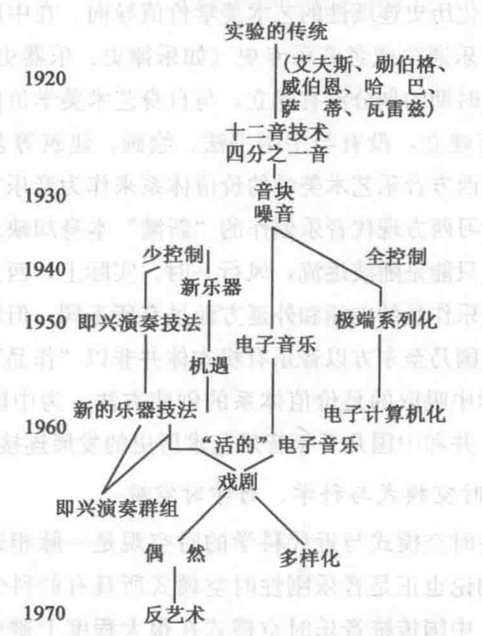
四、音乐艺术时空模式的历史评价

1. 音乐时空模式的一种历史逆向考察

“时间造型原则作为欧洲音乐中有生命力的、具体的、历史的形式因素自中世纪的哥特时代以来就已很令人注目”。西方音乐艺术随着工业化社会的发展，从传统的巴洛克乐派、古典乐派、浪漫乐派、民族乐派，到现代乐派的印象主义、新古典主义、表现主义，严守着刚性时空模式的法则和规律，直到西

方后现代音乐的出现。以先锋乐派为前沿的，50 年代后兴起的具体音乐、直觉音乐、即兴音乐、偶然音乐等打破了音乐刚性时空行为模式的桎梏，带来了新的音乐观念和音乐时空观念。从新的音乐观念和音乐时空观念的价值系统反观传统，可以看到刚性时空方法的机械性、规定性因素的历史局限。国际比较音乐研究所主席达·里埃卢（1963—1976）谈道："一部音乐作品严格地说已经不再是音乐，除了它本身之外，它似乎还在于一种称之为总谱的形式里，作品越来越失去时间和空间上均可意识到的精神连续性的表现特点，从而成为一种任意的、形式化和外在的结构，它在自身中寻找音乐材料和存在的理由。"后现代音乐作品的大量出现，按美国印第安纳大学玛丽·温纳斯特罗姆的说法，是新的"开放曲式"，即开放设计。而刚性时空模式则可以说是一种"封闭设计"。后现代音乐对新的时空模式结构及行为的探索开始了，同时，也暗示了重新认识东方音乐艺术时空模式行为意义的开始。西方后现代音乐艺术既想不断创新，又想逃脱机械主义的魔掌，结果出现了以人本主义哲学和科学主义哲学为基础的反理性主义和唯理主义两种极端的音乐现象（表 2-1）：

表 2-1　西方后现代音乐现象



2. 艺术美学的价值导向与文化选择

在文化价值观念中有一个奇怪现象，法国人把乌龟和仙鹤看作蠢汉和淫妇；日本人则把乌龟和仙鹤看成是长寿和纯洁的象征；中国建筑中黄色最为高贵，只有帝王建筑的房顶才能使用黄色；而非洲一些靠近沙漠的国家，黄色则是死亡的象征。用英文中的一句谚语来说：一人的佳肴对另一人来说则是毒药。同样，当西方为防止音乐作品的松散去建立刚性时空模式时，中国甚至整个东方音乐却在不断发展音乐的“散文性”、“即兴性”；20世纪前，当西方刚性时空结构把打击乐作为噪音和非主要标准乐器排斥在外发展刚体和声时，中国却发展了打击乐音响模式，成为戏曲音乐、器乐合奏戏剧性、交响性等的主要表现形式。正如用西方几何数理分析的方法不可能走上中医经络学说、阴阳学说、气功的理论道路，用中国直觉经验的方法也很难去发明解剖学和细胞学学说。这实际上是文化选择的不同。音乐艺术美学的价值理论体系的建立也可以说是西方近代工业文明以来的创建和发明，音乐艺术时空与艺术历史发展的参照，建立了西方音乐艺术美学的价值导向，作曲家们从文化艺术流派的发展（如从巴洛克、表现主义等）中寻找了建立音乐艺术流派的参照，并形成音乐文化历史连续性的艺术美学价值导向。在中国音乐史论的著作中，能见到的是音乐通史或者音乐专史（如乐律史、乐器史），与自身艺术史相参照的音乐历史时期的划分没有建立，与自身艺术美学价值相参照的音乐艺术美学体系也没有建立，没有与中国书法、绘画、建筑等艺术的时空模式参照。人们大都运用西方音乐艺术美学的价值体系来作为音乐文化发展的价值导向。因此，不断学习西方现代音乐创作的“新潮”本身却缺乏音乐艺术美学价值论的历史根基，只能是随波逐流，风行一时。实际上，西方音乐艺术美学自律论、他律论在音乐作品的内涵和外延方面虽有所不同，但都是以音乐无机本体作为框架，而中国乃至东方以音乐有机本体并非以“作品”为框架。应该从西方音乐艺术美学中吸取的是价值体系的创建方法，为中国音乐文化发展提供艺术价值导向，并和中国几千年音乐艺术历史的发展连接起来。

3. 音乐艺术时空模式与科学、哲学时空观

西方音乐刚性时空模式与近代科学的时空观是一脉相通的，牛顿的绝对时空观与机械唯物论也正是音乐刚性时空模式所具有的科学、哲学的历史里程碑和历史局限。中国传统音乐时空模式在很大程度上避免了机械的、形而

上的时空观，其中也显示了与西方现代自然科学、哲学时空观及价值的关联，如直觉思维、有机整体、系统观念相对时空观念等。但在中国音乐文化内部仍缺乏对刚性音乐时空模式文化的正确历史理解和全面把握，以致还在做启蒙和学习、模仿的工作，对自身音乐柔性时空模式的价值也缺乏具有现代和世界意义的认同把握。20世纪初，爱因斯坦物理学的新的时空观，改变了经典物理学认识世界的理论框架，他将经典力学时空观纳入了“狭义相对论”的范畴。相对论时空观的出现，为新的哲学时空观进入提供了依据，随之而来的科学、哲学新的时空观进入艺术的领域，西方绘画、文学、戏剧、电影等艺术时空模式一反传统，也发生了巨变。

50年代后，后现代音乐新的音乐时间、音乐材料、音乐空间、记谱法、音乐行为方式对刚性时空模式进行了彻底的革新探索。西方传统哲学、美学的集大成者黑格尔几乎成为20世纪每一种重要的哲学攻击的对象。西方传统音乐艺术美学、自律论或他律论已经无法面对音乐艺术的现实作出合理的解释。在人类音乐发展史上，似乎也同样面临着类似经典力学到相对论时空观以及音乐艺术美学价值体系的重新认识和理论建构，如果没有这样的建构，音乐发展将不会有新的立足点。而新的音乐时空观念及模式的建立，必须把东西方音乐时空观及价值与当代科学、哲学结合起来考虑（表2-2）。在我看

表2-2　近、现代科学、哲学时空观特征一览

近代科学、哲学时空观	现代科学、哲学时空观
1. 世界上只存在一种时空形式。	1. 由于物理条件的丰富性，世界上存在着多种多样，具有不同度量性质的不同拓扑性质的空间—时间形式和关系。
2. 时间空间性质不与相对的内容、意识相联系。	2. 时间空间性质与相对的内容、意识相联系。
3. 时间流动是绝对均匀的。长度、时间间隔、质量都是绝对的。	3. 时间流动是不均匀的。长度、时间间隔、质量都存在相对性。
4.“经典长度”时空与观察者运动无关，长度独立于信号速度、引力场，观察者运动的关系，也称刚性长度。	4.“相对论长度”时空与观察者运动有关，长度是一种其值依赖于信号速度、引力场、观察者运动的关系，也称柔性长度。
5. 空间是刚性的，时空结构是平直的、均匀的，完全刚性物体存在。	5. 空间是柔性的，时空结构是弯曲的，完全刚性的物质是不存在的，一切物体都可作弹性形变，它们的体积随温度而改变。

来，对中国及东方音乐有机本体和相对时空观的持久生命力的理解，对西方音乐无机本体和绝对时空体系的科学方法以及艺术价值论体系的创建方法的融会贯通，东西音乐哲学方法模式构成认同的结合，是建立新的音乐艺术时空模式和新的音乐艺术美学价值论的必由之路。中国音乐界已经有人开始从音乐创作的角度考虑探索这种音乐艺术时空模式的建构了，在此，愿引其言作为本文的最后结尾："运用'狭义空间论'以拓展物质的音响空间观念，运用'广义空间论'以拓展精神的思维空间观念。"

中国戏曲音乐和西方歌剧音乐的跨文化比较①

中国戏曲源远流长，从先秦的乐舞、俳优，汉代的"角抵"、歌舞，隋唐的参军戏，北宋的杂剧，到南宋（12 世纪）标志着戏曲艺术形式确立的永嘉杂剧（温州杂剧）的形成，其音乐广泛吸收民间音乐、曲子、说唱和歌舞等等。随后，经过元、明、清，其声腔、剧种的不断繁衍，丰富多彩，在博取许多剧种之长的基础上形成的京剧（1790），至今已有二百年的历史。

欧洲歌剧的产生也有其历史渊源，古希腊的悲剧、合唱队的使用，中世纪的礼仪剧、神剧、歌曲和清唱剧等等，为歌剧的形成奠定了基础。从 16 世纪末意大利歌剧正式形成后，17 世纪歌剧进入欧洲各国，风靡法、英、德等国，直至 19 世纪浪漫主义歌剧达到高峰。

一、音乐风格体系中的比较

戏曲与歌剧生长在两种不同的音乐风格体系中。作为跨文化比较，有必要先确立这两种不同音乐风格的文化类型的参照，以免这种比较成为不着边际或者脱离文化内部整体机制的、孤立的、单方标准的比较。

中国音乐风格的历史变异基本上属于地区性音乐风格的文化自主体系（属于东方音乐文化形态）。西方音乐风格的历史变异（自文艺复兴以来）基

① 原文载于《黄钟》1992 年第 3 期。

本上属于作曲家音乐风格的文化自主体系。这两种音乐风格体系内部有着不同的创作方式或“作曲”的不同约定，是两种文化类型中不同的音乐结构行为方式的表现。

戏曲音乐的创作方式，如同民歌、说唱、器乐音乐一样，是由演唱、演奏者（演员、琴师）等参与的创作，所以它始终保持着与听众的地区性文化的整体性。地区性音乐风格的演变与语言的风格有着重要的联系。因为汉语语言音韵、声调与唱腔音乐中音的力度、音色、音响、时值、腔调、调式等有着重要关联。如清代徐大椿著的《乐府传声》① 中提到：“东钟韵，东字之声长，终字之声短，风字之声扁，宫字之声圆，踪字之声尖，翁字之声钝。江阳韵，江字之声阔，藏字之声狭，堂字之声粗，将字之声细。”上述“长、短、扁、圆、尖、钝、阔、狭、粗、细”，是直接影响到音乐风格的重要因素。考虑到中国音乐与文学的紧密关系，以下列举两首词，仅仅由于选韵上的不同，便构成了各自在音响、力度、音色、情感、气质表现上的不同。第一首词是豪放派词人苏轼的〔念奴娇〕（上半阕）：“大江东去，浪淘尽，千古风流人物，故垒西边，人道是，三国周郎赤壁。乱石穿空，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。”该词平仄声韵的安排，使它在阅读上显示出激越豪壮和高亢有力。再看第二首词，姜夔的〔念奴娇〕（上半阕）：“闹红一舸，记来时尝与鸳鸯为侣。三十六陂人未到，水佩风裳无数。翠叶吹凉，玉容销酒，更洒菰蒲雨。嫣然摇动，冷香飞上诗句。”该词读起来，整个音响、力度、音域、时值、情感、气质与第一首词就截然不同了。如第一首词字位即“东”、“淘”就比第二首词“一”、“来”的力度、响度、时值感要强；第一首词以仄声字结尾比第二首词在情感上就显得干脆、有力。以上这些声韵、声调的音响、力度、音色等感觉的差异仅仅在同一音系内，在汉语不同音系也还存在着以上语言音韵等感觉方面的差异。依照语言学家王力的划分，将汉语分为五大音系，其中各音系的特征如下：

（一）官话音系的特征

1. 无浊音［b］、［d］、［g］、［v］、［z］；

---

① ［清］徐大椿．乐府传声．吴同宾，李光，译．中国戏剧出版社，1982：22.

2. 无韵尾—m、—p、—t、—k；

3. 声调至多为六类。

（二）吴音系的特征

1. 有浊音 [b‘]、[d‘]、[g‘]、[v]、[z]，且与古代的浊音系统相当；

2. 无韵尾—m、—p、—t、—k；

3. 声调在六类以上；去声有两类。

（三）闽音系的特征

1. 多数古浊母平声字今读不吐气；

2. 知彻澄有时保存破裂音成 [t]、[t‘]；

3. 无轻唇音 [f]、[v]；

4. 有韵尾—m、—p、—t、—k；

5. 声调在七类以上。

（四）粤音系的特征

1. 无浊音 [b]、[d]、[g]、[v]、[z]；

2. 有韵尾—m、—p、—t、—k；

3. 声调在七类以上，与古代的声调系统大致相当。

（五）客家话的特征

1. 无浊音 [b]、[d]、[g]、[v]、[z]；

2. 古浊母字无论平仄，今皆读为吐气；

3. 除下列 4、5 两特征外，韵母与北方音系颇相近似；

4. 有韵尾—m、—p、—t、—k；

5. 无撮口呼；

6. 上去声各只有一类，平入声各分两类。①

从以上各音系音响特征上看：（一）无浊音，无韵尾，声调一般在四声，这些决定了音响、音色、力度、平仄等较响亮，鲜明有力。（四）、（五）无浊音，但有韵尾，声调也在六声以上，因此，这些决定了音响、音色、力度、

---

① 王力. 汉语音韵学. 中华书局，1956：564－565.

平仄等较柔和、细腻。关于音韵学与一些民族的音乐体系和音乐风格方面的关系，在1932年阿姆斯特丹的国际语言系科学会议上，由音乐风格分析家和音乐民族学家贝金提出，并得到学术界的公认。

总的来看，地理上越趋向于南方，气候越温暖，语音越柔和，声调也越加细分。就说话时声音的地面反射条件差异来看，北方土地空气较干燥，冬有冻土。南方土地空气较湿润，山清水秀；因此前者声音反射较“硬”，后者声音反射较“柔”，北刚、南柔似乎正体现了中国音乐北、南风格的大致特征，而戏曲音乐风格也是与此相应的。

西方音乐体系中声乐与器乐乐音的纯化与标准化（这也是建立和声的根本条件），使其音乐风格的内部发展基本上脱离了与语言音韵的联系。欧洲中世纪的音乐史主要就是教堂音乐史，在马丁·路德（1483—1546）的宗教改革之前，教堂音乐都是用拉丁文演唱的，并没有显示出音乐风格与语言变异关系的历史性基础。甚至欧洲多声音乐的产生，与其语言和教堂建筑的声学条件有紧密关系（这些条件是中国文化中所不具备的），建筑家H. 巴格纳尔曾说道：“多声音乐是直接产生于一种建筑形式及拉丁语中的元音。”在《优良声学设计》一书中他说：“假如声音强到足以使教堂各处都听到，每个音符的回响则会长得使整个词与词之间发生叠合，结果整篇讲演会变成一片混乱的，意义不清的嗡嗡声。”因此有必要采用更有韵律的说话方式：朗诵或吟唱。在回声很明显的大教堂里，常常有所谓的‘共振音调’，也就是一个声音明显增强的音域，当牧师吟诵的音调与教堂的共振音调很接近时（两者常常可能都趋向A调或降A调），响亮韵拉丁元音就可以充分地传给全体听众。另外，西方歌剧直到莫扎特的歌剧《后宫诱逃》（1782）和《魔笛》（1791）开始使用德语演唱，而在此之前都是用意大利语演唱的。甚至，莫扎特除他上述两部歌剧外，他的其他的歌剧也是用意大利语写的。因此，歌剧音乐风格也不包含与语言风格变异关系的历史性基础，虽然后来各国歌剧（如意、德、法等）也形成了一些各自的特点，但歌剧音乐的创作同其他器乐、管弦乐创作一样，都可以纳入西方作曲家标准化共性写作的（大小调和声体系）音乐历史风格演变的框架中，如古典、浪漫乐派等等。

以上主要提供的是两种音乐风格类型的语言背景因素，这些因素对认识

中国音乐与西方音乐的变异基础，并在此基础上认识戏曲音乐与歌剧音乐的不同特征也是具有重要意义的。

二、音乐结构形态中的比较

1. 角色化的音乐声音基础。声乐艺术在戏曲音乐与歌剧音乐中都处于同样首要的地位，也同样具有相似的角色化的音乐演唱的分类特征。如戏曲中生、旦、净、丑的角色，继而还可细分，而且从音色上说也有所不同，如：老生（挺拔苍劲），小生（宽亮刚劲），老旦（苍劲柔婉），青衣旦（庄重妩媚），净（刚毅雄浑），丑（结实脆亮）等等。同样，歌剧中抒情女高音音色较柔和，花腔女高音音色较华丽，戏剧女高音色较粗犷，相应也有抒情男高音和戏剧男高音、滑稽男低音、正派庄重的男低音等。歌剧中男女高、中、低音的划分则利于重唱和多声概念的运用。这些不同角色化的音乐演唱在戏曲和歌剧各自内部构成了角色化音乐声音的整体结构。由于戏曲唱法和歌剧（美声）唱法在声音要求和语言、音乐风格类型上的差异，音乐声音的整体结构基础是不相同的，它们有着两种不同声音的变量（数值可以变化的量）、参量（数值在一定范围内变化的量，当这个量取不同数值时，反映出不同的状态）基础。这就需要对两种唱法有一个大致的比较。

美声唱法要求每一个音平正而浑厚，音与音之间的关系干净清楚，音响过程中共鸣腔内位置较固定，其音响共鸣中心在头腔、胸腔、咽腔三处的交接处，即靠口腔软腭（口腔后部），运用头腔、口腔共鸣的声音浑厚，乐音泛音音色较丰富，这与意大利语发音部位相关（西方语言发音位置比汉语靠后，而且发音以元音为重音，辅音较轻，汉语辅音较重）。

戏曲唱法的每一字或音（同书法中的每一根线条一样）行腔（或用笔）最忌平直，因为唱腔中字有头、腹、尾（以昆曲为最典型）的变化，音响过程中共鸣腔内位置相对不固定，其音响共鸣中心位置靠硬腭（即口腔前部），汉语声调的变化靠口腔前部位置调节变化，声音反射较清亮，相对乐音音色变化较单薄，但行腔中语音音色的变化相当丰富，如在不同剧种和行当中就有由不同的发音部位和方法造成的所谓立音、横音、龙音、虎音、堂音、水音、炸音等音色上的分别；还有豁、擞、迭、顿等装饰音唱法；以及由各种

方法形成的所谓枣核腔、橄榄腔、珍珠腔、喇叭腔、砸夯腔等某些小腔色彩上的差异。

由于戏曲音色化的音乐声音基础与歌剧存在着不相同之处，在音乐比较时就应考虑这些因素在音乐整体表现的重要作用，如紧张度和音感方式，以及这些声音形态产生或“作曲”方式不同于歌剧音乐唱腔的作曲方式。所以，应以音乐民族学的调查、描写以及记谱法的约定方式来考虑这些特殊的声音形态，而不是以西方音乐作曲的方法和术语或标准记谱法来记录归纳总结这些形态，因为这些方法和术语等是在西方音乐形态结构以及文化内部建立和使用的，它存在着不具有跨文化使用的一定局限性。

2. 核心唱腔的比较。核心唱腔指戏曲与歌剧中主要人物的重要唱腔，其唱腔音乐富于抒情性和戏剧性的表现。

从整体结构来讲，戏曲核心唱腔由不同板式组成，如京剧中核心唱腔结构常常是由以下板式规律组成：散板—慢板—原板，或二六—流水或快板—散板。歌剧核心唱腔（咏叹调重要唱段）常采用三部曲式（也采用二部、回旋曲式等），如17世纪以大反复咏叹调著称的，对其后产生重要影响的咏叹调就是由三部曲式组成（图2-1）：



图2-1　三部曲式（摘自《哈佛音乐辞典》）

从结构原则上来讲，戏曲核心唱腔的板式变化原则（或曲牌的组合原则）也是中国音乐器乐、歌舞、说唱的最典型原则，它与中国文化中哲学的“辩证组合”相约定（如易经的组合方式一样）。歌剧核心唱腔的三部性结构原则（呈示、展开、再现，也是和声功能序进逻辑的根本原则Ⅰ—Ⅳ—Ⅴ—Ⅰ），也是西方音乐器乐、管弦乐曲式（如序曲、奏鸣曲、赋格曲、回旋曲等）的

最典型原则，与西方文化中哲学的形式逻辑“三段论”相约定。

另外，在整体结构方面，戏曲音乐散板的运用是歌剧音乐中不包含的一种特质。散板的特殊时间构成主要是因为“拍差”节奏的存在。“拍差”指音乐时间进行中拍与拍（或字与字、逗与逗等）之间节奏时值形成的非等值关系。这种“差率”是不能用几分之几音符时值来等值换算的。拍差的形成与音响过程的心理时间有关，是一种有机时间观念，而不是机械时间观念（标准时钟时间概念）。拍差也同样常常出现在戏曲唱腔的各种板式中的个别字或音、逗、句、段落中。拍差的音乐表现意义在于能加强旋律线条、个别音或句、逗、段落内部的张力（即松弛、强弱、紧张度、松缓度等），它也给音色、力度、强弱表情等提供了微妙变量的可能。如在下面作对比的京剧《杜鹃山》柯湘的核心唱腔中共有33—34处速度变化，其中就含有许多拍差的运用，而在《塞维利亚理发师》中罗西娜的咏叹调只有3—4处速度变化。
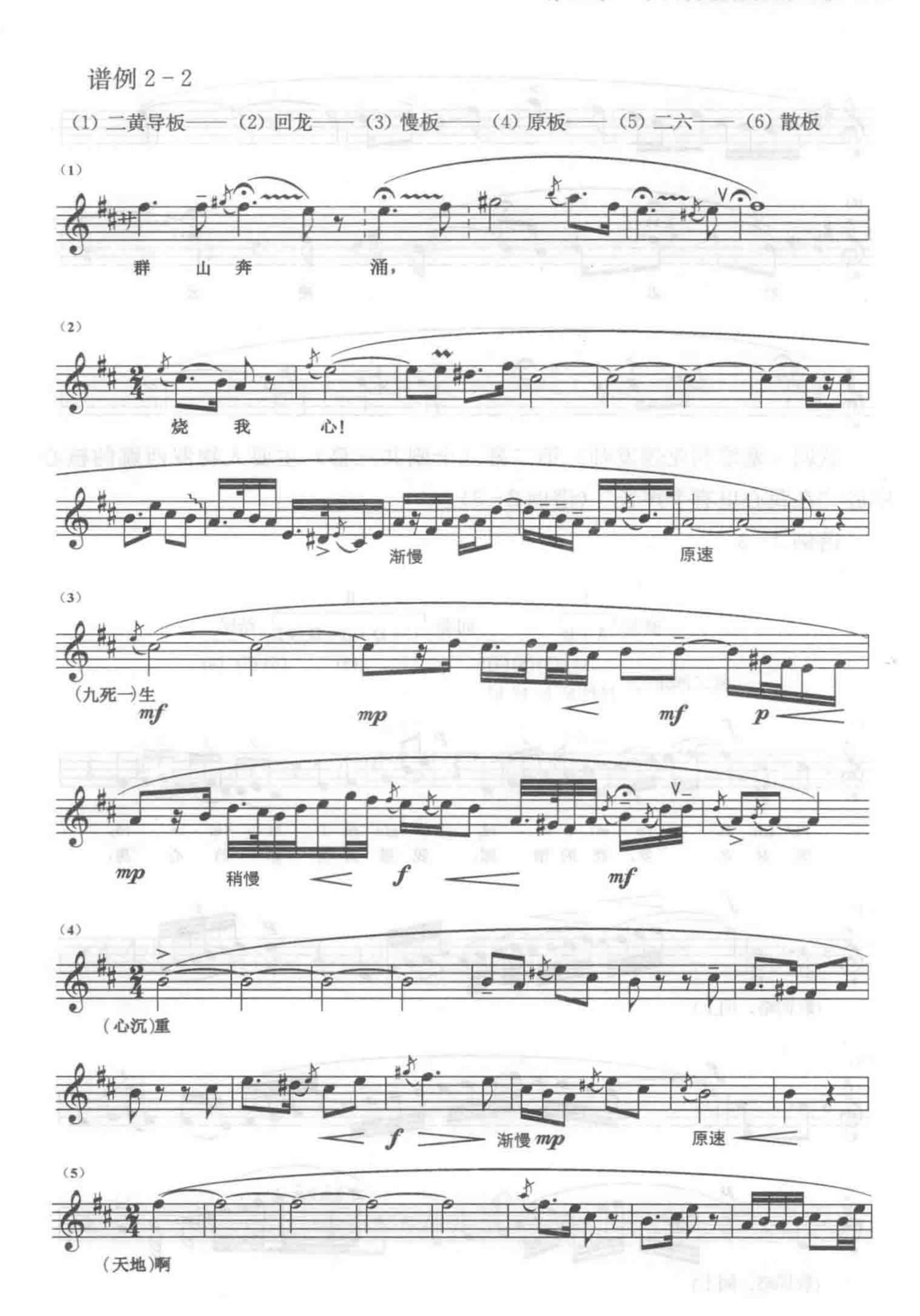
从旋律结构来看，戏曲唱腔旋律结构是以上下句以及腔格（以表达唱词的各种不同声调的腔或短小的曲调）作为变化的核心。而歌剧则以动机、旋律节奏型（并与和弦结构相关）作为变化的核心。戏曲唱腔没有段落的重复或再现，而歌剧有重复（以分节歌形式或再现形式），这些最典型的旋律结构可以明显显示在唱腔的高潮处。
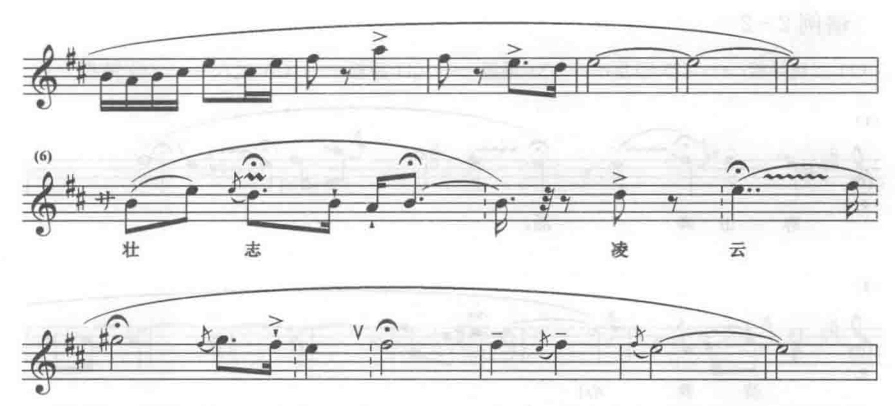
本文所引的《杜鹃山》是现代京剧，旋律发展中虽有主题或音调贯穿的运用，但根本上没有脱离戏曲唱腔旋律发展和结构的“古典”原则。意大利作曲家罗西尼的《塞维利亚理发师》（1815）中罗西娜的咏叹调仍在当今的一些音乐会、歌剧院中演出，是具有代表性的杰作。因此，这两个唱腔的选样均考虑到在戏曲与歌剧中所具有的代表性。

京剧《杜鹃山》第五场（全剧共九场）主要人物柯湘的核心唱腔“乱云飞”（谱例2-2）：

谱例 2 - 2

(1) 二黄导板—— (2) 回龙—— (3) 慢板—— (4) 原板—— (5) 二六—— (6) 散板





歌剧《塞维利亚理发师》第二幕（全剧共三幕）主要人物罗西娜的核心唱腔“在我心里有个声音”（谱例 2 - 3）：

谱例 2 - 3

I　　　　　　　Ⅱ

前奏 A + B 间奏 C + D + E + D_1 + E_1 结尾

(1) (2) (3) (4)　　(5)　　(6) (7) (8)

复二部曲式：材料 b^1 b^2 b^3 b^4

(1)

Sì, Lin - do - ro mi - o sa - rà, lo - giu - ra - i, la - vin - ce - rò;
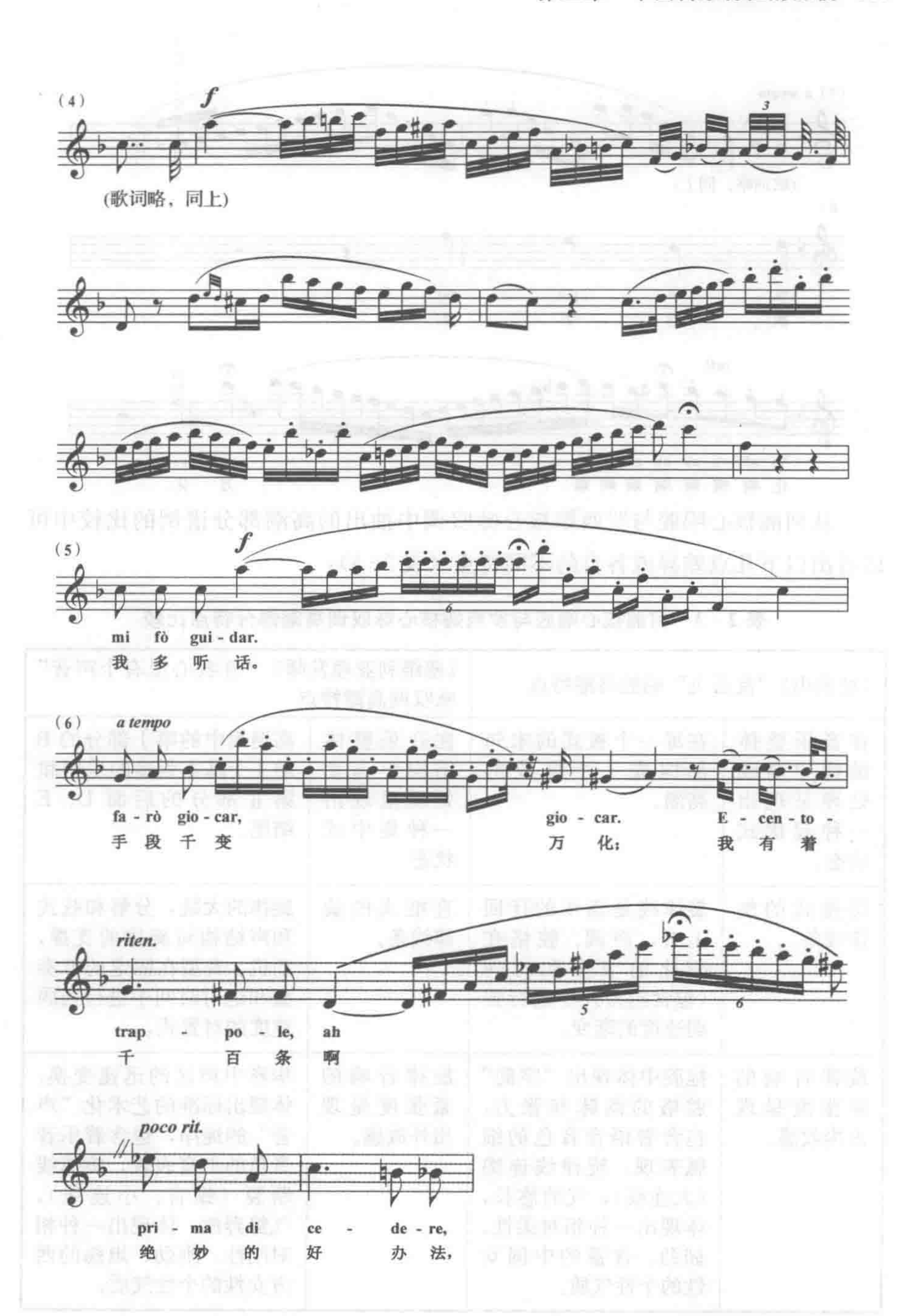
啊 林 多 罗，我 的 情 郎，我 愿 占 有 你 的 心 房；

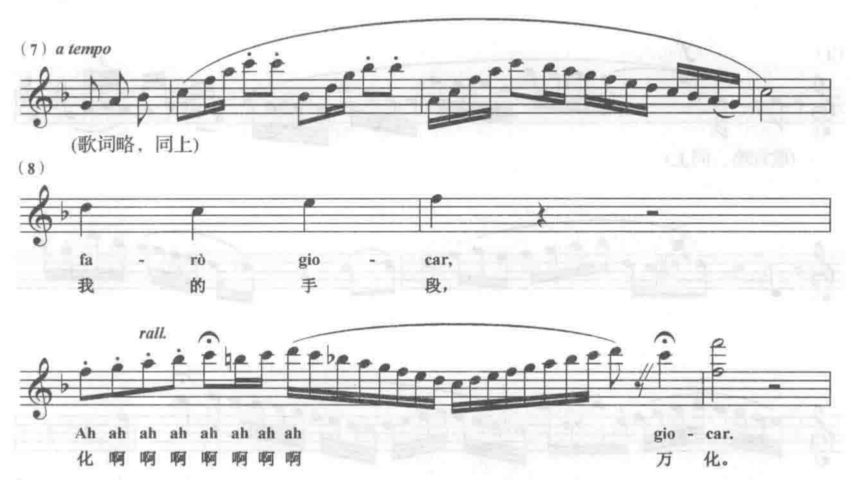
(2)

(歌词略，同上)

(3)

(歌词略，同上)


(4)
f
3
(歌词略，同上)
(5)
f
6
mi fò gui - dar.
我 多 听 话。
(6) a tempo
fa - rò gio - car,
手 段 千 变
gio - car.
万 化;
E - cen - to -
我 有 着
riten.
5
6
trap - po - le, ah
千 百 条 啊
poco rit.
pri - ma di ce - de - re,
绝 妙 的 好 办 法,



从柯湘核心唱腔与罗西娜核心咏叹调中抽出的高潮部分谱例的比较中可以看出以下几点差异或各自的不同特点（表2-3）：

表2-3　柯湘核心唱腔与罗西娜核心咏叹调高潮部分特点比较

《杜鹃山》“乱云飞”唱腔高潮特点		《塞维利亚理发师》“在我心里有个声音”咏叹调高潮特点	
在音乐整体结构中高潮处理呈现出一种起伏式状态。	在每一个板式的末句都构成一个拖腔的高潮。	在音乐整体结构中高潮处理呈现出一种集中式状态。	高潮集中的第Ⅰ部分的B的4个基本紧凑的乐句和第Ⅱ部分的后面D、E结尾。
缓推式的旋律线条。	旋律线是逐步的迂回上升，声调、腔格在变化的节奏和时间（包含拍差）中进行强弱速度的渐变。	直推式的旋律线条。	旋律的大跳，分解和弦式和声结构对旋律的支撑，动机、音型在固定的节奏型和绝对时间中进行强弱速度的对置式。
旋律音响的紧张度呈现出内收感。	拖腔中体现出“字韵”腔格的韵味和张力，包含着语音音色的细腻表现，旋律线连绵（大连线），气韵悠长，体现出一种相对柔性、韧劲、含蓄的中国女性的个性气质。	旋律音响的紧张度呈现出外放感。	华彩中声区的迅速变换，体现出标准的艺术化“声音”的纯净，包含着乐音音色的丰富表现，旋律线断裂（顿音、小连线），气势奔放，体现出一种相对刚性、刚劲、坦荡的西方女性的个性气质。

3. 戏剧性功能的音乐特征比较。中国打击乐在戏曲中代表了其发展的最高水平，而欧洲音乐的和声纪元或主调音乐诞生在歌剧院，管弦乐队的发展及其音乐的戏剧性与歌剧直接相关，这也属于两种音乐文化互不包容的特质。打击乐在戏曲中以不同的音响方式、节奏效果，表现不同的戏剧情境，可以说是戏曲戏剧性音响结构的重要框架。而浪漫派歌剧管弦乐队对情境、人物、情感及音乐的戏剧表现的运用已趋完整。

打击乐在戏曲中运用于演员动作、身段、开唱引导、唱腔伴奏、念白伴奏、舞台气氛（开场、结尾）、戏剧性情绪（如“急急风”伴紧张的情绪，“乱锤”伴失措、沮丧的情绪，“哭头”伴悲怆的情绪，“撕边”伴笑的情绪等），或自然声响效果，如水、风、雷等。

打击乐的运用也可以看作是一个普遍的东方音乐现象，印度戏曲中打击乐也有其重要地位，打击乐在非洲音乐中也是突出的。一位学者在他的《神秘社会的鼓——贝尼部落》一文中曾说：“在欧洲，人们习惯把全部鼓乐都称作原始，其实不对，鼓乐是高度发达的，它是生活传统的复杂产物，如果把这种鼓乐与欧洲农民伴舞的鼓点作比较的话，后者听起来才真的是原始的，相对不发达的。”将中国音乐中打击乐等现象与东方音乐现象相联系，也许更能理解中国音乐的东方意义和东西方音乐的差异，本文的目的也意在抛砖引玉。同样也可提出一些问题：非固定音高打击乐能否算作音乐？如果算作音乐，如何对它进行分析，如何在世界音乐理论的整体中包容它？如果不算音乐，又如何对这种“东方现象”作出解释。

三、音乐审美差异中的比较

根据一些人类学家对人类文化史的研究证明，各种文化都形成了有别于其他类型社会的独有的特质。音乐也是如此。周文中先生在其《亚洲音乐与世界音乐》一文中也曾谈道：“我从这一角度（此处指音乐的结构和风格）研究了很多种亚洲音乐文献。但无法在史籍或记录里找到前人关于下列美学问题的讨论：（1）主题的发展；（2）同时进行的单音旋律之间的关系；（3）和声进行作为表现方法；（4）音色关系作为音乐架构的动力。无疑这四点就是近几百年来西方音乐的伟大贡献。”

与以上所述相对，在中国音乐和东方音乐的结构和风格中也具有西方音

乐以及文献、记录中所不包含的内容。如：(1) 单个声音的变异与隐喻（如戏曲各种角色的发声，古琴的吟、揉、绰、注和风格流派的约定等，又如印度音乐中单个音的“摆奏”)；(2) 由一母体旋律或产生多个相似而不相同的同时进行的高声旋律（如泰国将有些多声看成一个声部)，以及同一曲牌（印度的拉格）或曲调演变成不同曲牌或不同曲调的“创作”；(3) 打击乐作为独立的表达音乐戏剧性和情感的体系；(4) 地方语言音韵及音色对声乐风格以及器乐演奏手法和风格的重要影响；(5) 散板时间结构以及拍差的广泛运用（在印度音乐拉格散板中也存在)。

近年来，人们开始考虑这样一些问题：如，在理解一种音乐时，脱离它的文化和艺术的关系（约定)，是否能真正听懂和理解这种音乐？西方音乐的审美方式仅仅是多种传统音乐中的一种，它是否具有跨越其他文化艺术标准的效力，而独自成为世界音乐审美的总论？学术研究对此问题的回答是越来越坚定地趋向于否定的态度。因此，可以考虑在理解不同音乐不同文化艺术关系的基础上来阐释音乐的审美方式。

首先，语言是人类思维的基础，也反映一定的民族思维的特点和民族音乐思维的“深层结构”特点。如西方语言就是一种逻辑语言，文章每一段几乎都围绕着主题句而展开，英语考试（如 TOEFL）的快速阅读理解中首先要抓住主题句，正如西方音乐首先要抓住音乐主题（或动机）一样，才能对文章或音乐的发展有所把握和理解；(古) 汉语是一种“玩深沉”的语言和“隐喻”的语言，汉字构造或造字（汉字形体构造传统有六书的说法：象形、指事、会意、形声、转注、假借）不同于西方语言，汉字中常常许多字都包含着典故、故事、联想，要读懂古汉语许多文章，必须弄清这些字（如《说文解字》便是这种释意）的含义，正如听中国音乐一样，需要弄懂单个音的变异和隐喻，才能看懂和听懂以及理解和把握这些文章或音乐。从艺术上讲，中国书法的笔画有着和音乐声音一样的精彩隐喻，如艺术家对书法笔画的感受：(1) 横（一)，“如千里阵云，隐隐然其实有形”；(2) 点（、)，“如高峰坠石，磕磕然实如崩也”；(3) 撇（丿)，“如陆断犀象”；(4) 竖（丨)，“如万岁枯藤”；(5) 折（㇕)，“如百钧弩发”；(6) 捺（㇏)，“如崩浪雷奔”；(7) 横折

弯钩（乙），“如劲弩筋节”。[①] 还有一些笔法可比作“鸟啄、虎牙、羊蹄、垂露、悬针、兰叶、鸭嘴、凤翼、龙尾、天鹅卧波、蝴蝶穿衣”等等。古琴的散音（空弦音），“声音虚朗嘹亮，如天地宽广，风水之澹荡”；泛音，“声音脆美轻清，如蜂蝶之采花，蜻蜓之点水”；实音，“如钟山之巍巍，山崖之磊磊”。又如对戏曲四大名旦声音的艺术体验：“梅派嗓音脆亮宽圆俱备、刚柔相济，如书法家王羲之的博采众长之体；尚派嗓音刚劲圆亮，以刚为主，如书法家颜真卿体，雄健刚劲、浑厚敦重；程派寓刚于柔，如书法家欧阳询体，化刚为柔；荀派嗓音娇亮，以柔为主，如赵孟頫的书法，优雅柔美”。同样，西方音乐风格流派发展也受其艺术流派的影响和约定，而且音乐流派往往总是在此之后出现，如巴洛克、洛可可、古典、浪漫、印象等等。如果没有对这些艺术的了解，恐怕也难理解这些音乐艺术的流派，也不可能理解特定文化中音乐艺术的创造。在音乐的变异方式上似乎也体现了与语词发展的相关性。英语（西语）词汇的扩展方式是不断创造新的词汇，据说最大的《韦氏词典》现已收集近两百万词，这种扩展方式正如西方作曲家作品的不断涌现，每个作曲家都有数目可观的作品；汉语的词汇扩展方式是在原有词汇基础上的组合，收字最多的《汉语大字典》约为五六万字，中国音乐的演变也是在原有基础（民族曲牌等）上的扩展和组合，如戏曲音乐的一曲多用等。这种方式似乎也是有“东方现象”的意义（如印度音乐拉格的演变）。如德国学者布海戈所说：“中国观众喜欢一再地观看同样的剧目，想接触那些众所周知的但又是由不同演员重新创造过的内容，这和印度的情形是相同的。中国戏曲中运用的语言是方言，因此，习用同一语言的人才是理想的观众。在印度的情形也是如此。”以上这些事例反映了两种不同的创造和审美方式，西方注重“形”的创造，东方相对注重“意”的发挥。中国古代哲人老子的“大音希声”的音乐体验，正是由这种音乐声音唤起的。不光是听音乐，还须有内心的联想、情感、想象以及特定文化艺术约定等等“意”的不断发挥。

中国戏曲的审美方式强调感觉的整合，其表现在流派“唱、念、做、打”的统一，如唱腔与人物的动作、表情、服饰的协调和审美刺激以及打击乐节奏与人物动作节奏的整合，这与中国音乐“诗、舞、乐”传统相关，它不是

---

① ［晋］卫夫人，笔阵图.

强调为单纯的听觉艺术。西方歌剧在某一发展阶段也有加入道白、舞蹈（如舞蹈融于歌剧加对白，法国作曲家吕利将芭蕾舞融于歌剧中），但未成主流，而歌剧音乐审美注重以听的感觉为主的体验。

总之，从以上审美差异的比较中可以看出音乐审美不是一种孤立现象，它与一定的文化艺术和文化类型有其约定。文化是价值引导的体系，音乐也是受价值引导的体系，这些价值突出表现为音乐的审美选择，它决定了音乐结构和风格的变异方式和发展方向。正如人类学家R. 本尼迪克所认识到的："各种文化，无论多么狭小，多么原始，也不管多么庞大，多么复杂，都可以看作从巨大的人性潜力之弧中选择了某些特性，并将这些特性繁化成愈来愈牢固的、强化的格式，这是任何一个人在一生中不可能做到的。"

四、危机与发展的探讨

文化像有机体一样，经历着兴、盛、衰、亡的过程，戏曲与歌剧也不例外。美国音乐批评家普来曾兹在其《现代音乐的痛苦》[①]（1955）"歌剧的危机"一节中表明了他的观点。他认为：第一是声乐艺术在歌剧中的失落。歌剧三百年的历史显示了歌唱家与管弦乐的长期交战。这种交战不断带有戏剧的徘徊，但毫无结果。悲剧在于交战的矛盾的性质和它的含义及争论点没有弄清，那些歌唱家默认了他们的首要地位的放弃，他们被管弦乐参与的挑战所迷惑，所以没有认识到他们失去的是他们声乐旋律的生命血液。所有成功的歌剧是因为它们具有音乐的愉悦和兴奋，而现代歌剧表现的倾向不仅与歌唱家相对立，而且也与歌曲相对立，这种失落的管弦乐式的歌曲在《特立斯坦和伊索尔德》（瓦格纳作曲）与《奥泰罗》（威尔第作曲）中是一事实。瓦格纳、威尔第是意识到没有歌曲便没有音乐，他们的作品是杰出的。瓦格纳长大的歌剧、音乐的戏剧性、动机的展开、管弦乐的宏大与丰富、和声的尽兴、剧本歌词的哲学内涵（注：瓦格纳自己考虑安排戏剧的结构、情节，并自己作词作曲），但除了歌唱者外，任何人都难以听懂歌词，因为歌词是歌唱者记忆的关键，以及表达声乐色泽的指南。现代作曲家形成了音乐和戏剧性

① ［美］普来曾兹. 现代音乐的痛苦. 管建华，编译. 乐府新声（沈阳音乐学院学报），1992（2），（3）.

结合的观点，但他们既没有获得音乐也没有得到戏剧性。他们的错误不是没有考虑瓦格纳的得失，而是没有理解失的所在。他们受他的理论和方法的影响，忽略了歌剧的根本音乐性质是不曾改变的，声乐的旋律是歌剧中音乐的首位。第二是将技术作为追求的目的。普来曾兹认为：欧洲音乐的崩溃，不仅是由于它与众不同的技术资源的枯竭，而且还因为它的崩溃使作曲家以技术来考虑创作，他们通晓这种创作，但忘却了音乐，甚至也许不知道什么是音乐。自一战以来，歌剧没能出现与莎士比亚的语言相比的杰作，他认为解决方法在于：作曲家试图以音乐性的目标写作，如 20 年前克雷尼克（Krenek，奥地利出生的美国作曲家）或当今的梅诺蒂（Menotti，意大利出生的美国作曲家），他能成功地和真正公众音乐家竞争，放弃严肃音乐或一个严肃作曲家的地位，否则会难以面对公众，也无法创造经济效益，他也将不能创造音乐。

戏曲音乐与歌剧音乐同文化发展一样，在结构内部的发展中也出现了饱和，或文化中所称的“极限机制或稳定原理”，它的出现是内部适应的最终产品。

从 20 世纪 60 年代至 80 年代，中国现代戏曲的出现开始融合和应用西方音乐技术结构和乐队。六七十年代的“样板戏”音乐主要采用了西方浪漫主义音乐的作曲技术结构，并在当时成为一种现代京剧或戏曲的“标准化”模式，各地方戏曲也出现了移植“样板戏”的现象。人们也领略了中国戏曲音乐与西方管弦乐队技术结合增添的辉煌效果，加上当时政治的效力，“样板戏”音乐家喻户晓，广为流传。在此笔者不准备探讨戏曲音乐与西方音乐融合结果的得失，以及如何与现成的各种西方音乐技术结构融合的可能性，而只打算用以上比较中所得出的戏曲音乐的个别特征来探讨发展的潜力和可能性。

1. 打击乐音响资源的考虑。打击乐是东方音乐体系中的一个重要组成部分，它拥有独特的音响资源，音色和相对独立的音乐表情、表意等功能，以及具有语汇、“语法”和可移动式模型的发展潜力，或者说是一种重要的“潜在技术结构形式”。正如欧洲 19 世纪和声的发展一样，其早期音乐（音程的运用）、中世纪的简单多声就是一种“潜在的技术结构形式”，后借助于理性与科学而成为一种完满的多声技术结构形式。早期戏曲因露天演出和要具备一种召唤功能，所以有很强的音响和很大的音量，但进入现代社会剧院后，没有为适应新环境作出改变，据悉样板戏时期曾尝试用玻璃罩来隔音或在板鼓下塞东西来减小打击乐过大音量的刺激，但也没有效果。当今，在工业技

术的背景下打击乐完全有可能在保持原有特色的基础上形成新的技术产品，这就首先要在理论上明确新的打击乐器制造对提供新的技术结构可能性的重要意义，而欧洲音乐史的经验可以提供这种重要意义的证明，西方音乐史中乐器制造，如波姆式乐器、钢琴、电子乐器等都标志着一种新的音乐的技术结构基础和时代。同样，新的打击乐制造成功，它将提供给戏曲音乐新的技术结构基础。在样板戏时期，乐队曾使用了改良乐器。如在《沙家浜》中应用低胡乐器，后因在西方音乐技术结构参照中低胡的低音效果不明显，不能形成较好的立体音响效果，又改回使用大提琴。其实，中国打击乐的低音是丰富的，如锣、钹、编钟等。

2.“活”的音乐传统因素的考虑。在印度音乐中，文化移入或文化适应的一个成功例证是小提琴的印度演奏方式（现已得到国际上的承认），即在小提琴演奏上运用印度音乐演奏的“语汇”，如“摆奏”等等。当你听到这种录音时，你很难想象这是小提琴演奏的音乐，这就是音乐中“活”的传统的再生或移植。中国音乐在各地区性音乐风格中有着丰富的演唱、演奏的“语汇”，各种丰富的唱法和地方的语音音色，还有像古琴等乐器的演奏“语汇”，它同样可以运用或移植到各种乐器上来（包括西方乐器），这些就是基于传统音乐中“活”的因素认识上的再生或发展的一种考虑。

3. 戏曲音乐地区性风格理论的考虑。各地方戏曲音乐与地方民歌、说唱、器乐等艺术风格有着紧密的联系，在调查、描写这些音乐风格、美学的基础上，对地方戏曲的风格形态和美学价值作出研究总结，将此作为戏曲音乐更新的理论基础，并作开放性的发展，既不要求各地区都遵循某一标准模式，也不排斥对西方音乐各种派别的吸收，这就需要有不同理论的研究的基础，才能减少或避免实践的盲目性，加强每一种作法的目的性或目标性。戏曲音乐地区性风格理论的建立（包括艺术、美学等理论），是文化转型（中国传统文化的现代化转化）新的适应的要求，即由原来戏曲音乐的经验性传承、娱乐或欣赏向实证科学和艺术美学的转化，由经验化向理论化，以及审美精神意识的转化，它能为现代社会化的音乐生活提供审美的价值导向，并进入现代上层建筑中艺术的意识形态领域和“民族文化意识”或“地方文化意识”，这将有利于把戏曲音乐发展与现代学术发展联系起来（包括语言的、社会的、文化的、美学的、行为的等学术研究），增强戏曲音乐艺术理论的自我更新能力。

中西音乐“中心特征”的两面性辩证分析①

音乐“中心特征”一词可简单解释为某种音乐的重要特征，这种重要特征具有较为稳固的结构或模式意义，并与其文化结构或模式紧密相连。

文化中心特征、文化模式、文化类型、文化结构或社会结构概念在文化人类学学科中已得到广泛的认可和运用。将这些概念移植到音乐研究方面来，会有助于我们对某一音乐现象研究时具备对其整体理论框架的考虑，并防止以A文化音乐的理论框架去归纳或解释B文化的音乐特征或现象。例如，用西方音乐历史（如单声到多声的历史发展）和音乐理论的框架（和声、曲式、记谱法、作曲概念）来解释中国音乐的“作品”和记谱法、曲牌、一曲多用等音乐特征或现象。因此，如果我们不能设定中国音乐的“中心特征”及其与文化结构的关系，我们便有可能失去思考中国音乐特征的整体理论框架，而以现成的、既定的、体系的、“科学的”西方音乐理论来解释中国音乐。

“欧洲音乐中心论”的实质就是把西方音乐“中心特征”作为世界音乐发展的科学标准和归宿，所有音乐的发展或现代化将是向此中心靠拢或集聚或与此中心的音乐越来越相似。因此，认识不同音乐的“中心特征”是铲除“欧洲音乐中心论”的根本基础，是以中国或东方的角度来寻找未来音乐发展起跑线的思考。

一、单声与多声

在中西音乐研究中，单声与多声的讨论明显涉及音乐中心特征的问题。为了论证“多声”不发达的音乐文化应向西方“多声”中心靠拢的可行性，有人提出三个假设：“1. 中国已有充分发展的多声思维音乐；2. 西方并无充分发展的多声思维音乐；3. 中国音乐的进步无需多声思维。这三个假设中的任何一个如果成立，中国音乐就不会存在不及的不同了。所以说，‘关键就在

① 原文载于《音乐研究》1993年第3期。

和声方面'。"[1] 假设还进一步推论："……中国传统、民间音乐里也有多声思维。近些年来在少数民族音乐研究中发现了更多美妙的多声民歌。但是所有这些都只是一些多声因素，尚不足以形成体系性的、系统性的、构成一种思维方式的音乐文化。"[2]

上述假设是以欧洲音乐中心特征为条件的，即以单方设限去比较双方，从逻辑上看是存在问题的。如果我们辩证地思考一下，用西方的镜子照中国音乐存在着不及的不同，那么，用中国的镜子来照西方音乐是否也有不及的不同？我们再做相反的类似假设，结论便会是另一个极端。

(1) 中国音乐无充分发展的音乐方言区、非乐音或含噪音的声音材料（如非固定音高打击乐，不同方言区歌唱发声、演奏口法与手法等）；(2) 西方音乐无充分发展的音乐方言区、非乐音或含噪音的声音材料；(3) 西方音乐的进步无需寻找和声以外的声音材料。按此三个假设也可进一步推论：近年来在西方先锋派与后先锋派、偶然和即兴音乐中发现了许多美妙的噪音、语言音色、非固定音高打击乐，但所有这些都只是一些噪音因素，尚不足以形成体系的、系统性的音乐方言或由噪音声音材料构成一种思维方式的音乐文化。

以上两种假设根本忽视了不同文化音乐中可能存在不同的中心特征，它们不是对等的将各自音乐的中心特征进行结构对应的比较。通俗来看，它不是以心比心，而仿佛是以此人的心去比较另一人的胃，甚至是以头比脚。如果说以上两种假设还有可参考之处，那便是它们涉及了中西音乐各自的中心特征问题。

近年来，单声与多声似乎成了对中西音乐结构形态分野的结论性概念。由此，"从单声到多声、从简单多声到复杂多声是个已由音乐史证实了的、不断进步的、带有规律性的历史现象。"[3] 此句话中"音乐史证实了的"是指欧洲音乐史证实的还是世界音乐史证实的呢？如果将人类音乐或世界音乐归纳为由单声向多声阶段的进化，那么，下一个阶段是什么？是"超多声"呢，还是噪音多声？在西方管弦乐、交响乐多声充分发展后的今天，偶然音乐、噪音音乐、具体音乐等的出现是多声音乐的进化呢，还是退化、淡化、异化？如何用被这种音乐史证实了的单声到多声的进化标尺来衡量、连接、解释这

①②③ 魏廷格."不同的不同"与"不及的不同".黄钟，1991 (1)：60.

一音乐现象的历史呢？如何界定不同文化多声的概念呢？多个打击乐声部的合奏是多声还是单声？中国音乐中以同一旋律母体演变的多个声部（既有相似又有不同）合成旋律是否算作多声？如果不算，那么，西方现代作曲技法中非和声化的多声结合“色彩音层”是否也不算多声？西方现代作曲技法为何要跳出传统体系性的、系统性的多声？

如果不能回答以上这些问题，那么，用西方“多声”概念来解释其他音乐是成问题的。依笔者之见，中国音乐没有走向西方和声的道路，其根本原因在于音乐中心特征（包含声音行为操作方式）选择的方向不同。和声是在两音或多音的绝对时间、绝对音高共振条件下建立的，其附带条件是定量记谱法的行为操作方式和机械律时间体系的构造。它建立的代价是放弃对声音（音高、音色、时值、强弱法）微观物理、心理运动的丰富性和即兴性操作，而这些方面恰恰形成了中国音乐注重的特征。因此，即便在谈论“单声”时，也不能简单地用西方的“单声”来理解中国音乐的“单声”，以及在其文化音乐整体理论框架中的意义。同样，西方音乐的“多声”概念也不能作为一种跨文化的概念强加在其他文化音乐之上。

如果要设定一种跨文化的“多声”概念，那么这种界定必须要建立许多共性与个性的参项。例如，欧洲音乐音程协和与不协和观念是跨文化的吗？中国壮族、苗族民歌多声中二度“音程”的经常性运用是“协和”还是“不协和”，它是否有正规的到“协和音程”的解决？协和不协和的概念标准是物理的、心理的，还是文化的？世界所有“多声”音乐是否都要用和弦“共性”的概念去归纳其体系呢？在没有说清楚这些问题前，要建立跨文化的、世界性的“多声”概念是不可能的。这恐怕要对世界各种文化的“多声”现象进行深入细致的调查研究，和对共性与个性多层面的比较和分析之后才能得出跨文化的、总体的“多声”音乐概念。

当然，“中国音乐如要赶上西方，就必须提高她的多声思维程度。”① 这种对多声意义的理解是带有实用性和运用性目的的，其愿望是好的。但是，这种愿望忽视了音乐概念的跨文化问题，并可能导致忽略对自身音乐特征的

① 魏廷格．“不同的不同”与“不及的不同”．黄钟，1991（1）：60．

知性探求和不同“多声”概念与音乐整体和细部的具体分析，使不同文化“多声”个性的概念始终不能建立，其结果仍然围绕着西方“多声”概念中心徘徊，立足点仍在“欧洲中心”。从认识论的角度来看，这似乎也反映出我们在认识问题中受制于中国哲学“知行合一”，缺乏具体分析的局限。正如傅伟勋所指出：“传统的中国思想家急于获得实践性的结论，故对纯理论的知性探求无甚兴致与耐性，而在建立自己的思想时，也多半抓住大体，却抛落了重要细节。所以我说，中国学者容易变成‘笼统先生’。”①

二、中西音乐“中心特征”的文化整体结构意义

音乐民族学家 B. 内特尔曾经指出西方音乐的“中心特征”（Central Characteristics）：“最常见的西方音乐中心特征包括功能和声、大型合奏唱的观念，强调书写作品的无改变的单纯演奏，以及固定的节拍节奏。”②

这段话是否暗示了中国音乐或东方音乐具有与西方音乐相对的中心特征呢？音乐的中心特征是出自于文化整体结构意义的差异呢，还是仅限于音响结构层面？

当问到中国音乐具有何种重要特征或中心特征时，人们可以答道：五声音阶和调式特色、古琴音色的神韵、音乐方言区、“音腔”或“偏离音”音响的丰富性、非固定音高打击乐的体系性。这种回答只涉及了音乐音响结构层面，它可能引起进一步的追问：当前电子技术、电子合成器在音乐中的运用，完全可以模仿、复制、合成制作各种声响，这种音色先进的科学技术音响手段难道不会取代那些“落后的”音响生产方式吗？这一追问表面上看很有道理，但仔细考虑一下，它存在很大的疑问。我们可以反问道：音乐只是音响技术结构层面吗？它与其文化、艺术概念和行为毫无相关吗？如果回答是肯定的，那么，音乐的发展不存在所谓适应不适应和跨文化的问题，未来世界音乐的发展只是“先进”音响技术和技法的转变，只需引进合成器和运用交响乐队来加工改造各种民族音乐就是了。这种看法明显地把音乐的音响

① 傅伟勋. 从西方哲学到禅佛教. 三联书店，1992：432.

② ［美］B. 内特尔. 20 世纪世界音乐史的方方面面——疑问、问题和概念. 管建华，译. 中国音乐，1992（1）：11.

层面与文化整体结构做了切割手术，同样的先例是把中国音乐的音响层面与其文化整体结构剥离，并削减成“单音体制”，安装在“复音体制”历史的前期阶段。

语言学家乔姆斯基的名著《句法结构》中提出了表层结构与深层结构的概念。表层结构往往指一般研究所能察觉到的，而隐藏在表层结构或现象内部的深层结构往往是一般研究所没有发现的。同样，音乐的表层结构容易使人感觉到，而深层结构是人们极少注意到的。

人类学家认为，文化中最重要的符号就是语言。萨尔斯指出：“符号性的语言是构筑人类各种文化的基础。如果没有语言，文化中的各种制度（政治结构、宗教、艺术、经济组织）就不能存在。”① 语言可以说是文化的最根本代表或组成部分，而语言与文化的所有部分相互联系，进行整体运转而逐步形成了文化整体结构意义。因此，我们可以借用语言学表层结构和深层结构来分析音乐的差异，以及与各自文化整体结构的关系。

1. 音乐语言的表层结构

音乐语言的表层结构主要指声音层面，这是人们容易听到和感到的。人类音乐的发展离不开对语言声音结构的复制，如：音、音体系、音调、乐句、乐段、乐章等是对语音、语音体系、语词、句子、段落、章节等结构单元的复制。当然，音乐与语言的语义是有差别的。

从音乐体系（音阶、律制、调式等）来看，中国音乐体系与印度、阿拉伯音乐体系相比，更接近西方。但从音乐的“语音”来看，西方音乐的语音是“乐音”，而中国音乐的语音还包含“含有声调或噪音的乐音”。因此，在划分音乐与非音乐因素的界限时，中西音乐的界限是不同的。就语音本身来说，它同样由音高、音色、时间、强弱组成，而中国音乐中方言语音的声音直接与音乐方言风格联系，那么，它是划为音乐以内还是音乐以外的因素？汉语南北方言与南北歌唱风格的差异关系是明显的，但哪些是应该作为音乐以内的方言“语音”因素？如何分析？这些问题虽还将有待于研究，但可以看出，中西音乐在声音层面音乐与非音乐因素的不同，它们“音乐”概念的

① ［美］威廉·哈维兰．文化的性质．李彬，译//中国社会科学院民族研究所．民族学译文集3．中国社会科学出版社，1991：5．

含义和本体有着很大差异，并与其深层结构紧密相关。

2. 音乐语言的深层结构

试将音乐语言的深层结构分为三个方面：（1）音乐语言的语法结构；（2）音乐语言的操作方式；（3）音乐语言的感知方式。

（1）音乐语言的语法结构。汉语“偏重心理，略于形式”，它充分利用语境和语言结构内部语词的对应等条件，词和短语都作为一个整体充当句子成分，因而形式松弛、富于弹性，语法关系往往靠作者、读者、听者去体会，语法结构具有开放性。①

中国音乐语言也可以说“偏重心理，略于形式”，记谱形式似乎不是很重要，如古琴曲同一谱本形式不同人有不同打谱或奏法；同一曲牌用在不同处可有不同唱法；一个音、两个音都可成为乐逗或短句，乐逗、乐节、乐句划分较自由，可根据演奏唱者的语气、语调、约定和具体交际环境而变化，节奏富于弹性，常用散板结构，音乐语法结构具有开放性。

西洋语言则以丰富的形态外露，讲究形构，注重主语和定式动词的搭配，并把它们作为句子的两根柱子，造句时以此为骨架，形式严谨，缺乏弹性，语法关系通过结构形式关系的分析来显示，语法结构具有封闭性。②

西方音乐语言“形式严谨”，主题句动机式的造型和展开形态丰富，音乐主题句的关系通过曲式结构关系的分析来显示，各音乐材料主题句及和声调性逻辑关系清楚。从中世纪后期到文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫、新古典、新浪漫，乃至十二音序列都没有脱离这种音乐句法结构原则。演奏唱遵守严格的句法结构、音乐作品结构固定，其结构具有封闭性。如果运用西方音乐语法结构去分析中国音乐，从中很少能找出那种音乐主题句造型和展开的逻辑关系，只会觉得中国音乐结构松散，以致“毫无章法”。

为何非要有一种主题句式的造型结构呢？为何中国音乐中又不注重这种造型结构呢？这些差异可在汉语与英语的“句法规则”中找到。

汉语句子的成立要素主要不在结构而在语义，“文字有意以立句”。在汉语中只要能达意，任何结构都可成为句子，而英语中却不然。例如：汉语

①② 杨启光. 中国人的句子观. 亚洲文化，1986（8）：92.

"我学生"、"他教师"，英语必须在主语和非动词语之间加一个系动词（即 to be 结构："I am a student." "He is a teacher."）；又如：汉语在缺少主语时仍可成为句子："下雨了"，"墙上有一黑板"，而将它翻成英文时，必须加上"形式主语"才能成为句子（"It is raining." "There is a blackboard on the wall."），即"主语＋连词＋谓语"才能构成一个完整的命题。因此，西方音乐曲式中如没有主题句的造型，便没有完整的命题，这成为西方传统音乐语法结构观念稳固的心理基础。而汉语则相对不重形式论证，重视语境、意境和主神似，这也成为音乐语法结构观念稳固的心理基础。

（2）音乐语言的操作方式。① 语言有口头语和书面语两种方式。中国传统音乐注重口传心授，音乐语言的操作方式较近于口头语。尽管有记谱法的存在，但记谱法的行为目的只是充当信息载体，而不是作为"艺术作品结构"的目的。音乐风格、流派形成于演奏、演唱，成熟的音乐家将会形成具有个性的操作。西方传统音乐语言的操作方式较近于书面语。尽管老师的教授仍离不开口传心授，但其教授的行为目的是如何忠实于解释原作——记谱的艺术作品的演奏唱，而不是建立超越音乐作品本身的释义行为和个性行为。因此，在音乐文化总体传承中西方没有建立像中国音乐风格、流派的分类概念。同样，在中国传统音乐文化总体传承中也没有像西方通过"记谱艺术作品"建立作曲家流派的分类概念，二者操作方式的差异形成了不同的音乐风格、流派演变的逻辑方式；② 音乐语言符号的操作。中西音乐语言符号操作的变量不同。尽管汉字符号统一，但其方言区发声有别，南北方言发声差别尤为突出，甚至不亚于西方语言各语种之间发声的差异。因此，汉语文字符号的记载没有实际发声变量大。这种变量特点也显示在中国音乐语言符号方面。一首琴曲、一首曲牌、一首民歌（如《茉莉花》、《绣荷包》等）经各地各派传播后，其变量超过原有符号传谱的记载。而西方音乐语言符号的变量特点与此有些相悖。一个作曲家就能写有成百上千首符号乐谱，每首作品都有不同的主题、旋律等，显示出符号乐谱的巨大变量，但在音响结构方面（如和声、曲式）却保持着统一性和稳定性，变量不大。如果将中国音乐原有符号传谱的总和数与西方作曲家作品乐谱的总和数相比，结果可能相当悬殊。反之，将中国音乐同一曲目、曲牌或剧目用不同方言操作产生的音乐数量的变量与西方同一曲目或剧目相比，结果也可能相当悬殊。这正是由于音乐语言

符号操作方式的差异而引起的。因此，可以说中国音乐语言符号具有“开放性操作”特征，西方音乐语言符号则具有“封闭性操作”特征。

（3）音乐语言的感知方式。汉语象形文字有异于抽象字母的思维系统：“以象构思，顾及事物的具体的显现，捕捉事物并发的空间多重关系的玩味，用复合意象提供全面环境的方式来呈示抽象意念。”① 所以，中国诗显露的是意象，形成一种气氛、一种环境和一种感受（它不同于西方语言结构的特点：分析性的“长说”和“剖解”），是作者、读者与事物直接交感。

在中国音乐语言的开放性操作中，演奏唱者占有很重要的地位，他们与听众直接以声音交流（有时也有眼神、姿态、身段等方式），一首原来是欢快的歌或曲，在特定声音、语气、语调、语境中可变得忧伤。它不同于那种“封闭性操作”中一首歌或曲的表情、速度、节奏等性质，甚至任何细节都是不可改变的。

逻辑语言主宰着西方语言和音乐语言的个性。从古希腊始，哲学家们就习惯用纯粹的知性对理念作冥思，亚里士多德的形式逻辑的地位延续了约两千年。黑格尔的“美是理念的显现”，汉斯立克《论音乐的美》（1894）中“乐音运动的形式”就是这种逻辑的哲学感知语言。中国道家哲学重视“万物万变万化即物即真自生自然自足的具体真世界。”② 儒家“心性论”③ 的感悟语言主宰着中国语言的个性，如《乐记》：“乐者，音之所由生也，其本在人心之感于物也。是故其哀心感者，其声噍以杀；其乐心感者，其声啴以缓；其喜心感者，其声发以散；其怒心感者，其声粗以厉；其敬心感者，其声直以廉；其爱心感者，其声和以柔……”④，这就是“心性论”的哲学感知语言。

三、西方音乐“中心特征”的改变

20世纪后半叶，西方音乐创作“中心特征”有了很大改变。在此，我们仍可借用表层结构与深层结构的描述来观察西方音乐“中心特征”的改变。

①② 叶维廉．寻求跨中西文化的共同文学规律．北京大学出版社，1986：4．

③ 傅伟勋．从西方哲学到禅佛教．三联书店，1992：239．

④ 乐本篇．

1. 音乐语言的表层结构

音乐语言语音不再仅仅限于传统语音——“乐音”音素。噪音或含噪音的乐音和语言音色表现已占有很重要的地位。如先锋与后先锋音乐、流行音乐中的声音音色美学观念完全相悖于20世纪前排斥噪声的选择。

2. 音乐语言的深层结构

（1）语法结构。凯奇偶然音乐的出现，结束了西方音乐“形式逻辑”语法结构一统天下的历史状况，那种运用主题句结构的音乐命题已被看做是不合时宜的、陈旧的方式。（2）操作方式。大量“开放曲式”的出现，其音乐过程是非封闭性的设计。“这种作品的形式和结构不仅取决于作曲家，而且也取决于演奏家，偶尔取决于听众。”① 流行音乐的操作也具有开放性，演唱者利用个人的声音塑造直接与观众交流。（3）感知方式。传统音乐“逻辑语言”的感知方式受到了很大冲击。那些发展得越充分、逻辑句法结构越严密的音乐，听众预定和证实的可能性就越大，而所引起的兴奋度反而小。那些偶然音乐、简约音乐、即兴音乐听众能预见和证实的可能性越小，引起的兴奋度反而大。这正如一则笑话，它的结果越是不能预见、出人意料，其引起的兴奋度越高。凯奇说：“音乐可以是有声的，也可以是无声的。”“无声”可以是音乐，其主要在于观念的约定和接受行为。正如中国京剧舞台表演中，没船演员可表现划船，没门可表现开门，没马可表现骑马等，也是其观念的约定和接受行为。如此，究竟什么是音乐呢？什么是音乐的存在——音乐的本体？

音乐本体构成的根本是哲学本体，而语言是哲学思维的根本。汉语象形文字的“联想”语言构成与生命直接相关的有机本体；而西方抽象字母的“逻辑”语言构成“形而上学”的抽象本体。这些似乎成为各自音乐本体与哲学本体的共相基础，而20世纪后半叶，西方“形而上学”的传统音乐本体开始受到挑战，这种挑战也直接相关于对传统哲学本体的批判。西方现代哲学对古典哲学的批判意义，首先是本体论的。英美分析哲学完全否定了传统本体论，它认为哲学应拒斥那种“形而上学”的问题，而转向与人相关的

---

① ［美］玛丽·温纳斯特罗姆．开放曲式．管建华，译．中国音乐，1988（1）：35．

经验世界。欧陆人文哲学则认为，传统本体论脱离了人去探究世界“本原”，因而是“无根的本体论”。他们认为，本体论应当是“人学本体论”、“有根的本体论”，在这种本体论中，人与世界是打成一片、相互观照、融为一体的。在他们看来，接近或达到人的世界绝不能借助理性思维，人的非理性非逻辑的活动才是进入这一境界的最佳通道。于是，事情演变成：以清晰的逻辑表达出来的，往往是虚幻的；以非逻辑方式说出来的，甚至在没有说出来的“空白处”（如音乐的无声处），却是最真实的。[①] 由此，不难看出，现代哲学对西方传统哲学本体论的批评，直接关系到对西方传统音乐本体的评价问题。

从西方文化结构来看，“严肃音乐”的概念与中世纪宗教严肃音乐与世俗音乐的分类有关，即严肃音乐出自于一种基督教文化的感受方式，“音乐本身必须是精神性的，以便与上帝永恒地相应”（瓦克斯曼）。由此，西方音乐艺术强调精神性和为艺术而艺术的特质。但正如古典哲学“形而上学”的本体语言的命运一样，在其定向选择历史的“瓜熟蒂落”之时，它已远远地脱离了生命本体。作品“乐音运动的形式”往往是知性理性活动的成品，乐音的绝对时间结构、时间体系的机械律（任何音乐细节和整体的时间规定性和不可改性）以及封闭性操作限制了对声音处理的感性直觉经验的幅度，成为脱离生命感受的“无根的本体”。当代出现的电脑音乐、电脑诗、电脑绘画等其机械本体仍然异于人的创作和生命体验的突发性、活动性及有机性。偶然音乐、具体音乐、噪音音乐、机遇音乐等也无法达到或超越世界各种音乐语言结构和文化整体结构意义的多样性。

现代哲学积极寻找着生命本体的意义，如对人的意义的追索（存在主义），对人的心理及行为的探讨（精神分析），对人与宇宙现象关系的全面思考（现象学），反机械论的“时间是生命的绵延”（生命哲学），以及对历史现象作重新归纳解说的辩证论等等。

西方现代哲学对传统哲学的批判，其意义是对哲学本体论的重构（重新建构），是对传统哲学及方法的重大调整，这自然涉及文化整体结构意义的音乐本体以及音乐观念和方法的重构和重大调整。

---

① 潘征．“实践的转向”与“语言的转向”：现代哲学比较研究笔记．光明日报，1991－07－22．

许多音乐家都感到了西方音乐中心特征的改变。如中国新一代音乐家赵晓生在《我越来越不懂音乐》的短文中谈到他的体验：“（我）如庖丁解牛一般把诸大师的作品分离得粉身碎骨，筋肉分明。博览广闻，搜遍天下奇珍；入木三分，探求造乐（yue）奥秘。像模像样，论文一篇篇，曲子一首首，俨然被称作什么家什么家。据说很懂音乐了么？天晓得。去西藏，白雪皑皑的云天之中，被‘雪顿节’晒佛仪式上众喇嘛的法号、唢呐、鼓镲所震撼。这时发现自己一点不懂什么是音乐。那以后，在心灵深处居然学习起游吟四面、浪迹八方的民间艺人来。心中老不明白，音乐专门家一旦把制作音乐的技艺掌握得越精越巧越高越好越妙，是不是已经远离人类直觉中原本乐感越远?”① 这段话无疑是对西方音乐中心特征及其哲学构成方法，音乐本体和哲学本体脱离生命本体的一次追问。

一些西方音乐人类学家号召重新恢复口头文化和非西方音乐文化中的美学活动特色，即那些在西方理性、逻辑中心已摒弃的艺术特色。一些学者认为，非西方音乐的“即兴演奏”与“作曲”具有同等地位。应把它作为人类生产音乐的一种“正常”方式。

当有人问音乐人类学家J. 布莱金：“您是具有声誉的钢琴家，您对非西方音乐的研究如何影响到您对西方艺术音乐的研究?”布莱金答道：“它使我完全改变了。我的非洲音乐经历是很重要的，我起步于文达音乐，成熟于赞比亚音乐，特别是乌干达音乐……体验其他音乐体系对自我偏见和感觉的震撼还不是根本性的，对我来讲，理解体内——结构、运动和体内情感——与音乐声音产品之间的紧密关系是根本性的。我想有洞察力的西方音乐家通过他们自己的感觉和结论也能得出正确的答案。”② 此段话中“体内”意指生命。布莱金从非洲音乐所受震撼中认识到的是声音与生命本体关系的问题，实际上也涉及了音乐本体的重大问题。

---

① 赵晓生. 我越来越不懂音乐. 音乐生活，2011 (2)：卷首语.

② ［美］霍华德. 采访著名音乐民族学家——J. 布莱金. 管建华，译. 中国音乐，1995 增刊：180.

四、中国音乐“中心特征”的理论建构

1. 一种学术的反省

20世纪西方音乐创作、理论（如和声学、曲式学、基本乐理等）的移入，使中国对西方音乐体系有了较深的了解。但在其传入和接受过程中，西方音乐理论的科学性和跨文化效度的问题没有引起任何怀疑。因此，很自然地，西方书写音乐传统被当做科学的理论、观念和方法，用来观照和研究中国口传音乐传统的特征。

内特尔教授谈道：“音乐民族学的领域源起于西方音乐学术传统，其初期注重于作曲家记谱法中的构想和公式化音乐作品的理解。……在很长时期内，音乐民族学家设想他们的主要任务是确定一种固定不变的歌曲、拉格、木卡姆和作品的音乐思维，普遍将民歌的属性或调式归属的确定作为主要目的。表演实践的变化、即兴演奏的研究却没有包括在内，即兴表演与口传传统紧密相关，有时甚至可以假设，所有没有记谱的音乐它们必定存在某些即兴的方式。”① 很明显，由于采用书写传统的观念和方法，音乐语言的开放性操作的研究被忽视了。

叶维廉教授谈道：“我们今天回顾东西方文学之间口头与书写传统之间的翻译和比较研究时，严重歪曲的例证俯拾皆是，要提出让我们反省的，是书写文学理论对口头作品专横的处理。……诗人和作家常常带着建立在书写文学理论基础的创作意图来处理祭仪活动或记录。因此，他们无法正确地认识到发声的效果、即兴的功用和超越文辞（言外）的开放性，等等，而往往把它们视为外围的、边缘的，甚至是无关的。这种态度呈现于翻译中，如一个长达两天、包括了种种合唱的安排和魔咒的祭仪活动歌曲，时常地被粗暴地减缩为一首仅仅数行的短诗，所有复唱的部分被删略了；保留下来的只有寥寥无几的所谓重要的母题，然后依据西方文学理论典型的机械因果律和表现因果律的直线逻辑将这些母题串联起来。”②

---

① Jehoash Hirshberg and Mangaret Seares. The Displaced Musician—Transplantation and Compartmentalization. The World Music, 1993 (3): 3.

② 叶维廉. 寻求跨中西文化的共同文学规律. 北京大学出版社, 1986: 35-36.

读完上述这段话语，很快能使人联想到那些用五线谱和简谱记录的中国民歌、说唱、戏曲、器乐曲，以及用五线谱和简谱翻译的工尺谱乐曲或打谱的减字谱琴曲。它们是否也遭到西方书写音乐传统理论的横蛮处理？我们是否也采用了以乐音构成的完美逻辑性的机械时间和封闭设计的曲式结构原则来分析中国音乐？这是否在用西方音乐的语法结构解释中国音乐的“作品”？西方音乐艺术作品的理论难道不是机械因果律和表现因果律的吗？如果这一切都是事实，那该如何解决？唯一的办法是根据中国音乐的语法结构来解释或寻找其音乐语言的规律和意义。这可能需要考虑建立一种“开放形式”或“开放曲式”的研究。

2. 开放形式（或开放曲式）的研究

开放形式或开放曲式（Open Form）一词在印度古典音乐和当代西方音乐中都曾使用。在此，“开放形式”主要以中国音乐语言的开放性操作为依据，对相同或同一民歌、说唱、戏曲、器乐曲等曲调或曲牌在同一地区或不同地区的变形或变量进行研究，避开用“书面语”的作曲技法的变量方式来研究，特别是艺术作品记谱法封闭性操作不能反映的变量，如声音条件、音乐“口语”生成原则等开放性操作。

以下是开放形式开放性操作应注意到的一些参项：

(1) 音乐“语境”的客观因素变量：如操作音乐的时间、地点、场合、对象和功用等使音乐形式发生的变化；

(2) 音乐“语境”的主观因素变量：如操作音乐的人的身份、思想、性格、职业、修养、处境、心情等使音乐形式发生的变化；

(3) 音乐“口语”生成原则、转换原则等：如即兴、装饰、“语气”、“声调”、气口、方言语音“词汇”或乐汇、华彩等组合；

(4) 开放形式音乐变量差异的比较与统计：音乐整体与局部（结构与声音细节）、质变与量变（表意的不同或相似）、语义与语气（释义与情感）。通过比较与统计找出形成新的音乐形式意义或仍保持与原形相似的指标和依据；

(5) 音乐流派和风格差异的变量分析：运用上述 (1) — (4) 的参项研究，特别需要注意参项 (2)，它是开放性个性操作的重要参项。

采用开放形式（开放曲式）的根本意义在于区别西方的曲式观念。笔者

曾在陕北采风中偶然听到妇女在“酒歌”中唱起《蓝花花》(原属山歌或信天游),由于唱者敬酒场面的环境与语境(和部分歌词)的改变,虽曲调与原来相同,但音乐声音和表意与“原来”的《蓝花花》截然不同,听起来喜悦、亲切、深情。这种“形式”或“曲式”的声音变量、情感变量和审美操作对于演唱者和听众(参与者)而言是开放灵活的,不是“书面作品”机械律的。它的美学特征也不是运用曲式分析能理解的。如果用西方“曲式分析”的方法来理解,我们常常会删去中国民歌、说唱、戏曲、器乐“曲式”中的重要部分或中心部分(开放性操作部分)。

3. 音乐的基础构成

如前所述,中国音乐在声音层面中音乐与非音乐的界限与西方传统音乐存在着差异,这也决定了它们音乐的基础构成的差异。因此,对比西方音乐《基本乐理》的一些基本概念,比较差异,才能寻找我们自身音乐结构元素的个性。

(1)时间。“音乐是时间的艺术”,这是被重复成千上万次的音乐美学名言。但是,如果要问:这“时间”的概念是机械律的还是自然律的,是绝对律还是相对律,是经典力学的还是相对论的?那回答这些问题,题目就大了。但有一点共识是:中国音乐时间中存在大量的“非均分律动”现象,而时间的非均匀性的重大意义在于,它可能使声音的音高(音频)、强弱、音色产生非均匀的“质量”分布,并形成音乐微观时间细节的开放性行为操作。从认识论来看,《基本乐理》的哲学本体是机械律的,它与近代科学时间观是一致的,它既不适于东方音乐有机时间的基础构成,也不能适应西方当代音乐和哲学本体的时间观念。

(2)音高(频率)。在《基本乐理》中,含有噪声的乐音和非固定打击乐等音响都被排斥在音乐论述之外。是否这些声音应被搁置于人类音乐表现和体验之外?我们是否已弄清这些声音不具有特定的生理、心理、物理和听觉的文化基础?

(3)强弱法。西方音乐的强弱法,如pp、ff、mf、f、渐强、渐弱是常用的手法。有几种强弱法变量是中国音乐语言特有的:① 强弱改变音高(如无指板弦乐的压弦、吹管的气息等);② 强弱的非均匀性(由时间非均分所造

成)；③ 强弱的交替（柔中有刚、刚中有柔)；④ 曲线性强弱（不似西方音乐渐强、渐弱的直推方式)；⑤ 气息、气口、句法、语气性强弱（如特定板式和直觉经验控制的强弱)。在③中，有可能出现“第一”、“第二”加力度或减力度，加速度或减速度的交替。

（4）音色。《基本乐理》中讨论了乐音的音色，但没有触及语言、方言歌唱风格的音色和那些“难听”或“不好听”的音色。20 世纪西方管弦乐音色美学观念方面发生了很大变化，从配器弦乐器组的使用上可看出。如：A 弦乐、B 木管、C 铜管、D 固定音高打击乐、E 非固定音高打击乐、F 非西方乐器、G 语言音色。传统配器中 A 最重要，而印象派 A 与 B 已处于同等地位；新古典主义（如斯特拉文斯基）B、C、D 有同等重要地位；先锋派与后先锋派（如瓦列兹与克拉姆）E、F、G 在音乐音色表现方面占有重要地位。因此，《基本乐理》关于音色的论述有其时代和文化的局限性。

（5）紧张度。在《基本乐理》中，音程的协和与不协和成为和声和音乐结构紧张度的基础。因此，也有人运用音程紧张度的概念来研究中国音乐的内部结构关系（音程是从古希腊到近现代西方音乐论述和关注的“中心特征”，但它不是中国音乐注重的“中心”)，而那些“刺耳”的声音和不符合和弦结构基础的“多声”紧张度没有被论述。

（6）记谱法和唱名。《基本乐理》只包括五线谱记谱体系，不包容现代记谱法以及中国的记谱体系。如果说符号形式的理解和利用被看作是保证价值、标准、信仰、行为方式和特定传统的必须方式，不同记谱法体系包含着不同文化概念和认知的相互作用。那么，用五线谱符号体系去替代其他一切体系，建立在原有符号体系上的中国音乐流派（如古琴减字谱操作）是否将会终止或应该终止其流派操作方式？口传传统音乐的“口语生成法则”是否能用五线谱视唱练耳的唱名或固定练唱方式来替代？在中国传统音乐教育和教学中是否已经被替代？替代的后果是什么？

4. 中国音乐本体的价值与方法的局限

中国音乐可谓“有机本体”（相对于西方音乐“机械本体”)，它具体表现为音乐音响操作的直觉有机行为方式，并与其语言心理感受方式相联系，其总的时间体系是有机律的或带有自然律的。

音乐构成离不开文化中哲学观念、方法的构成。中国音乐本体的根本是哲学本体。中国哲学家张岱年曾提到中国古代本体论的三个特点：① 不以“实幻”谈“体用”（笔者理解为不以形而上学谈本体）；② 宇宙生成论与宇宙本体论的统一；③ 与伦理学的密切结合。①

随着21世纪的来临，中国音乐面临新的世界文化格局的“时空境”，我们可能面临对自身音乐传统重新估价的问题。当然，不同的角度或参照自然会有不同的结论。在此，我们试图从中国音乐的个性和与现代科学、哲学观发展相适应的方面做几点估价：

（1）音乐层面。① 中国音乐语言的开放性操作和反机械时间本体的作用，可以为世界音乐发展提供一种新方向。如同一曲谱或曲目形成不同音乐流派风格的概念和演变方式；② 中国音乐最大效度地使用了语言声音变量的因素（如方言操作与地区性歌唱奏风格特征），这是一种丰富的文化声源。现在国外有些乡村音乐歌手和专业创作就常运用改变元音发声位置的方式来取得某种音色或风格的效果；③ 中国人对含噪音的乐音声音微观运动直接经验的敏感性，隐藏着人类听觉最小可辨差的潜力和能力。这种声音微观运动的“物质”状态和书法空间笔画微观运动操作状态相似，两者构成了中国艺术的特殊感知和认知的行为方式；④ 中国音乐中对含有噪声乐音或噪声（如非固定音高打击乐）的操作是有机的，不是像西方先锋派音乐或电子音乐中的噪声“碎片”。正如中国画的山水的一石一山均栩栩如生，而不是立体派绘画的碎片。它们体现出中国传统艺术“气韵生动”的美学意象观念；⑤ 中国音乐语言的语法、句法以及声音、概念、行为的变量将对深化世界音乐共性和个性的认知作出贡献，并将为其他文化提供独特的审美满足与互补。

（2）音乐社会文化的层面。音乐能形成社会文化中一定的行为和精神意识规范，同时也接受其文化价值的操作。① 中国古代有“礼乐之邦”之称。音乐对于构成社会、个人和人际关系等方面的和谐有着不可忽视的作用。“和谐”是中国文化的重要价值特征。日本学者池田大作去年来华讲学时曾指出：东亚地区的“共生道德气质”取调和而舍对立，强调人与人之间、人与自然之间共同生存、相互支撑、共同繁荣，这种气质与儒家思想相关。在21世纪

① 张岱年. 文化与哲学. 教育科学出版社，1988：161.

中，东亚不仅在经济层面，而且在精神领域内将会为世人瞩目，成为引导人类历史的动力。由此，中国音乐接受传统“和谐”精神的价值操作，将会为世界文化的和平作出贡献；② 中国传统重视音乐的伦理教化作用，它有助于个人人生修养和文化素养的提高。80 年代，音乐人类学家布莱金在提到改变英国和美国音乐教育状况时，不断强调“伦理音乐”的方面，考虑到了西方音乐教育中价值操作的问题；③ 对个人生命（心理、生理、精神）状态的调整。在当今社会竞争越来越激烈，心理问题日益增多之时，音乐的“中庸之道”有益于个人身心的调节与平衡，正如近年来“禅”在西方现代社会中的精神调整作用，音乐也可接受其价值操作。中国音乐语言语境的自然性，可提供音乐治疗的功用。作为养生养心之道可延年益寿，如中国古琴家大都长寿。

在考虑上述中国音乐价值时，同样不能忽视它的弱点，以及考虑西方音乐价值的互补作用。例如，西方音乐中与科学方法的价值联系，强调音乐的个性气质和智力教育的方面等等。

中国音乐本体缺乏抽象科学和实证的逻辑研究。这和自身哲学传统的先天不足相关。中国没有创造出欧几里得几何学那样完整的体系以及形式逻辑。形而上学的思维方法，导致认识论的不发达，更缺乏伽利略开创的实证科学的方法。所以，近现代科学的学科都出自西方，音乐也不例外，如音乐学、音乐声学、音乐心理学、音乐美学等等。由此，20 世纪西方音乐理论话语的移入，直接地、毫无异议地代替了本土音乐话语的主流，西方音乐理论的美学、价值标准的“科学”话语主导着音乐实践（创作、表演、教育），这使得中国传统音乐话语处于一种尴尬的境地，因为传统音乐话语只是属于“古代的”、“民间的”、“非专业的”或“落后的”方式，无法参与现实的音乐实践。

20 世纪西方文化的传入或移入、本土文化话语的“绝语症”的危机不单是出现于音乐，也出现于其他艺术方面，最根本的是哲学方面。因此，近 20 年海外学者们在中国哲学以及文化现代化的研究课题中，提出了中国哲学重建的问题。如傅伟勋先生提出：“中国哲学在形上学、心性论、伦理学、美学、人性论、宗教哲学、政治哲学、人生哲学与价值哲学方面有丰富的题材和内容，有些方面胜过西方哲学。我们如能从西方哲学一向所擅长的方法论

吸收其表现上的技巧，确是可以现代化地重整或重建中国传统哲学思想，从中暗示中国哲学未来的可能发展趋向。并由传统哲学语言的批判性继承，设法创造合乎时代需求的哲学语言。"① 此外，傅伟勋先生也谈到了中国哲学思维的局限：传统语言的过分美化，逻辑思维的薄弱，知识论的奇缺，高层次的方法论功夫不足，德性之知的偏重与见闻之知的贬低等等。

中国音乐观念和方法的考虑，实际上也是需要运用新的学科思想和方法（如音乐人类学、语言学、符号学等等）以及现代哲学的方法，特别是语言解析，以不带偏见的新观点对中国音乐日常语言概念作解析，澄清用西方音乐概念对中国音乐理解所引起的谬误，这样才能挖掘其丰富的美学、伦理学、声音资源和文化有机本体的科学内涵，逐步考虑建立起现代中国音乐"中心特征"理论的话语操作。

语言学转向与重识国乐②

20 世纪 80 年代，随着中国文化语言学的兴起，中国语言学界对原来旧的汉语语言理论研究模式进行了反思，并试图揭示汉语语言与文化的内在联系，重新确认汉语本身的文化价值，也彻底清算了"汉语落后论"的历史阴影。中国音乐与汉语语言联系紧密，并与汉语有着同样的历史文化命运，但中国音乐界至今却仍未能清算"中国音乐落后论"。

20 世纪西方哲学的语言学转向，号称为"哥白尼式的革命"，英美分析哲学、欧陆哲学都将语言作为哲学的中心问题，语言与哲学关系更为密切。本文通过汉语文化的语言学转向、哲学的语言学转向以及音乐学研究的语言学转向，重新认识中国音乐的结构特征与文化价值。

一、中国音乐本体研究与汉语研究共同历史境遇的思考

10 多年前，笔者在做研究生毕业论文选题时，试图以"中西音乐曲式结构

① 傅伟勋．从西方哲学到禅佛教．三联书店，1989：203－204．

② 原文载于《音乐研究》2000 年第 4 期。

比较”来找到或寻求中西音乐的共性与个性。凭着原来在作曲系作曲专业的训练与作品积累，在从欧洲中世纪到文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义、印象主义、新古典主义、表现主义、先锋派、后先锋派的音乐曲式结构资料中，笔者从其总谱分析到风格研究都能指出其在和声、对位、曲式、配器的规律与特点。然而，在分析中国传统音乐“曲式”结构及确定音乐风格特点与规律时，则力不从心，发现自己对音乐形态学的分析难以奏效。如弹词与京韵大鼓是“四大件”中的哪些因素对其风格起决定性作用？琵琶曲《十面埋伏》怎么不像柴科夫斯基的《1812 序曲》那样有敌对双方的音乐主题逻辑展开的结构？中国民歌、说唱、戏曲、器乐独奏与合奏形式的音乐风格与西方音乐形态分析法在逻辑上有何种关联？这种音乐形态分析法能作为跨文化或普遍性的音乐分析法吗？我们是否同 20 世纪初开始的汉语语言学研究一样，是在用西方语法理论的框架来分析、理解汉语的规律与特点呢？

然而，20 世纪对中国音乐“曲式”结构的大量分析都是采取的这种西方音乐结构的分析方法，被称为音乐形态学。根据中国大百科全书《音乐·舞蹈》卷的条目：“音乐形态学是根据音乐的形态即具体音乐作品的样式、结构、逻辑等来研究音乐的形式与内容诸关系的学科。……音乐形态学与作曲技术理论，尤其是与曲式学有密切联系，它们之间的主要差异在于要求、目的的不同。……音乐形态学则要求在各种作曲技术理论包括曲式学的基础上更进一步考虑曲调、和声、对位、织体、配器、力度、密度等各方面要素如何统一综合起来，寻找音乐形式如何为表现一定的内容服务，以取得整体的认识。在这种意义上，音乐形态学是以往的音乐分析的进一步发展，又为音乐美学的进一步研究奠定了基础。”① 以此，人们往往在“音乐形态学”前面加上“民族”二字，便构成了研究中国传统音乐的“民族音乐形态学”方法。

以这种西方音乐形态学的标准来研究中国传统音乐，不仅给研究带来了跨文化的单向音乐标准的偏执，而且给中国音乐本体基础带来了错误的认识，从价值标准上自然会得出中国传统音乐结构的“简单性、非逻辑性、非科学性、落后性”的结论，而奏鸣曲式、赋格曲式、交响性的总谱的“先进性”，成为音乐分析、创作、理论与实践的标准楷模。中国传统音乐存在的价值只不过是

---

① 中国大百科全书编委会．中国大百科全书：音乐舞蹈卷．中国大百科全书出版社，2002：816．

作为西方音乐曲式结构中的“音乐素材”。正中了赛义德在《东方学》中批判的逻辑，即东方是作为结构中的“素材”为西方而存在。应用西方音乐曲式结构以及“语法”（如结构材料的A、B、C的划分与逻辑关联）分析中国传统音乐的偏执，给笔者留下了很深刻的印象，因为它深深影响着大学中的中国民族音乐分析课和民族音乐研究与实践领域。这种印象一直在促使笔者进行一种思考：如何才能打破这种用西方音乐结构及语法的方式来研究中国传统音乐的理论桎梏呢？如何才能在本民族音乐语言本体观及形态上建立自身音乐规律的音乐形态学呢？如何转变这种“以西衡中”方式的错误观念呢？

近年来，笔者观察到汉语研究的文化语言学转向及中国语言学界的百年反省，对我们很有启发。如“我国现代语言学已有将近百年的历史，它在西方语言理论的冲击下诞生，又在西方语言理论的规范下成立，它对汉语和汉民族文化的适应性究竟如何，在它从20世纪走向21世纪的时候，对它的本体论、方法论和发展道路究竟应该如何评价，它的质态和中国现代语言学者等文化心态究竟有何内在的联系，这些都是很值得深入探讨与反思的”①。中国语言学界的反思已走在音乐界前面。同时，笔者清楚地意识到，中国传统音乐研究与汉语有着共同面临的文化问题。这是大的时代背景所致，谁也无法脱离世纪初的境遇，而今天，谁也无法回避对汉语与中国音乐研究的重新思考。以下四个问题或观念的转变或许是中国音乐和语言研究共同面对的。

1. 传统语言学与音乐学（特别是音乐形态学）可以作为中国语言与音乐研究的基础吗？

在中国音乐界，一些学者认为中西音乐是大同小异的，人类各种音乐文化发展规律也是大同小异的，所以用西方音乐形态学来研究中国音乐在此基本逻辑上是成立的。然而笔者认为这种逻辑是错误的。钱仁康先生的《中西音乐曲式共同规律的比较研究》② 只是一种表层研究，没有在中西各自音乐本体基础上揭示出其深层结构（如艺术、哲学、心理等）的差异。由此，我们要强调的是，中国传统音乐由创作、教学、表演、欣赏所构成的整体模式与西方音乐的整体模式是大相径庭的。因此，在西方音乐形态学的基础上来研究中国传统音

① 申小龙．文化语言学．江西教育出版社，1993：614.

② 此文载于《音乐艺术》1983年第2、3期。

乐只能是削足适履。正如当今文化语言学反思所认识到的："中国现代语言学的种种困惑和弊端，就是因为它先验地视西方语言规律为人类语言的共性，缺乏民族文化认同的自觉，始终无法真正把握汉语的特点。这种'以洋律中'的语言学思路不仅反映在语法研究上，而且反映在汉字改革、汉字'拉丁化'的理论与实践上。方块汉字是一种表意性很强的汉字，这种表意性长期以来被汉字拉丁化理论视为汉字的'劣根性'，然而它却是适应汉民族语言思维重了悟不重形式论证的特点。"① 我们也可看到，中国传统音乐"口传心授"这种重了悟不重形式论证的特点，被看做"落后"的重要标志之一。文化语言学还反省到："中国现代语言学肤浅地认定人类语言作为一种自然符号系统是大同小异的，汉语特点可以通过对'洋框框'的不断修补完美来加以反映，于是这种畸形的'洋框框精致化'成为'科学化'的同义语。"② 与此相比，以西方音乐形态学研究的中国传统音乐也成为在一种"洋框框"下以归纳和不断修补完善的音乐理论基础。

2. 语言学与音乐学研究能脱离该民族的文化吗？

语言学家萨丕尔曾经讲过："语言有一个底座……语言也不脱离文化而存在，就是说不脱离社会流传下来的、决定我们生活面貌的风俗和信仰的总体。"③ "语言的内容，忠实地反映出它所服务的文化，从这种意义上讲，语言史和文化史沿着平行的路线前进，是完全正确的。"④ 笔者认为萨丕尔对语言与文化关系的阐释，完全适用于音乐。西方音乐形态学（曲式分析方法）同中国现代语言学结构主义方法相同，它是描写书面音乐作品本身，而不研究音乐活动、功能，音乐的语境、效能和主体，所以它既难揭示中国传统音乐的形态，更无助于传统"口传心授"和书面交际的实践。中国传统音乐"口传心授"，也是汉语"偏重心理，略于形式"的思维方式，是其音乐创作、传承、记谱、表演、欣赏或审美的整体模式（也是中国艺术的整体模式），它有着自身语言、哲学、艺术、美学、心理学等基础。结构主义音乐作品的封闭性研究完全把音

① 申小龙．当代中国语法学．广东教育出版社，1995：410.

② 同上：411.

③ 胡明扬．西方语言学名著选读．中国人民大学出版社，1998：207.

④ 同上：201.

乐与其“文化底座”相割裂了。对这一问题，文化语言学做了彻底的反思。“这种反思集中到一点，就是认定中国现代语言学的种种问题，其症结即在于它把汉语仅仅看作一个单纯的符号系统，忽视了汉语深厚的文化历史积淀和独特的文化心理特征，而它对汉语这个符号系统的设计，又是基本上仿照印欧语的结构蓝图。隐藏在这种设计行为之下的是一种强烈的科学主义意识，即认为只有自然科学才是知识，只有知识才能谈论真与假的问题。于是，具有浓郁的人文主义精神的中国古代语文学传统在近代学者眼里失去了价值，中国现代语言学的目标就是走形式化、精确化的道路，而这条道路既然西方人走在前面，我们努力模仿并日益使之精致完善就是天经地义的。殊不知这样一种研究思路距离汉语的特点甚远，距离中国人的实际语感甚远。因为说到底，语言不仅仅是一个交际工具或符号系统，语言本质上是一个民族的意义系统和价值系统，是一个民族的世界观。中国现代语言学在致力于克服汉语分析中缺少形式化、精确化的科学形态的同时，却对汉语的人文价值施行彻底决裂，最终使汉语学成为游离于汉族人语文感受之外的一种理性形态，造成整个学科的僵化与滞后。”①

以西方音乐形态学对中国传统音乐结构进行形式化（如 A、B、C 等）、精确化（如小节数、时值与速度划分）的实例较多，其中较典型的有叶栋的《民族器乐体裁的形式》，军驰、李西安的《民族曲式》。

3. 中国传统音乐与汉语研究相同历史背景的思考。

在中国语言学界，文化语言学对《马氏文通》（1898）近百年来的汉语研究给予了评价和反省。语言学界再没有人会把《马氏文通》作为今后汉语研究的思路。然而，在中国音乐界却还有学者认为此法在中国音乐上可行之有效。对此，我们需要一种积极的思考。语言学界走在前面了，学者们认为：“中国现代语言学是在本世纪初引进西学的热潮中建立起来的，它有着特定的历史氛围与文化心态。当时向西方寻求教育救国、科学救国真理的语言学者们无条件地接受了 19 世纪西方盛行的西方文化中心论、单线进化论和实证主义，建立了一个以西方文化为顶点的学术发展序列坐标。因此，语法的西方体系化、汉字的拉丁化、修辞的辞格化等等在当时都是激动人心的汉语学科学化里程碑。然

---

① 申小龙. 中国文化语言学论纲. 北方论丛，1988（5）.

而时隔近一个世纪，中国语言学却陷入了危机：语法学中句法和词法的基本范畴受到了普遍的怀疑，汉字的性质及其与汉语思维的独特联系正在被重新认识。”① 语言学者张汝伦指出：“我们的前人是在西方文化的强烈对照下，在亡国灭种的大祸迫在眉睫之时展开对旧文化传统的批判的，这就在潜意识中把现代化与西化等同起来，缺乏对传统文化全面客观的评价，给中国新文化建设增添了新的困难，中国现代语言研究史就反映了这种情况。”②

有学者对于早期西方语言学对中国语言的否定性结论作了批评：“自 19 世纪比较语言学兴起以来，不少西方学者都对汉语和汉字持否定态度，认为汉语是一种没有词根、没有复合构词能力和语法规则的原始、落后、孤立的语言。……还有人机械地生搬硬套社会发展的阶段性，提出语言发展‘阶段论’，把汉语归于原始社会型语言。这些西方学者的偏见，多半出于对汉语汉字的一知半解。……直到 20 世纪上半叶，交通的发展加强了东西方文化的交流，科学的进步开阔了人类的视野，西方结构主义语言学派提出‘语言平等’的理论，认为世界上所有语言都处于平等的地位，所有语言都有自己的系统和逻辑，都能够产生无数的句子表达任何一种概念。”③“‘未开化’的语言是不存在的——一切语言都同样复杂，都能同样表达现实世界的各种观念。任何语言的词汇都能增加表达新概念的新词。”④

一些西方学者对汉语和汉字重新进行考察和研究，发现汉语不仅在语言学角度上同西方语言处于平等地位，而且在美学角度上“大大超过西方的拼音文字”，特别是计算机科学突起的今天，汉字更显示出它自身的优越性和生命力。

下面，我们再看看文化语言学如何来反省《马氏文通》所具有的问题。“一代代中国语言学者感念《马氏文通》把中西语言文化的交流推到一个全新的历史阶段，为传统语文学的发展提供了无限的契机。同时又无法排遣因《马氏文通》而造成的对传统文化深刻的误解和由《马氏文通》而错乱的中西文化交融的心律。历史的巨大惰性在于尽管人们对《马氏文通》忆了千千万，恨了

---

① 申小龙. 文化语言学. 江西教育出版社，1993：563－564.

② 同上：587.

③ 袁晓园. 汉字汉语学术研讨论文集（上）. 吉林教育出版社，1991.

④ ［美］弗罗姆金，罗德曼. 语言导论. 沈家煊等，译. 北京语言学院出版社，1994：20.

千千万，在模仿和反模仿两端纠结缠绕，却始终没有勇气和胆识对传统文化进行科学分析，对传统的语文理论进行系统的有胆识的现代清理，并据此建立中国语文现代化的支撑点。殊不知中国语文现代化成败的关键正在于它能否在中国文化中生根。它发生的原因可以是外来文化的冲击，而它的最终成就只能是内在的有机的建树，只能是中西文化的有生命的真实融合。"①"一个民族健全的语言学必然是以民族文化传统为生长点，努力实行传统的创造性转化。因此，中国现代语言研究理应立足于自己的语言和传统。"②

学者们指出了《马氏文通》在具体研究上的失误主要有以下三点：① 它用原子的观点看待语言单位，认为汉语的语言单位也是同欧洲语言一样，是由一个一个孤立的语言要素简单相加而成的；② 模仿的句本位方法所使用的范畴不适合汉语语法分析；③ 模仿的句本位方法是以英语的句子坐标为蓝图来描写汉语句子的格局的。③

以上，我们通过中国文化语言学对语言研究历史背景的思考，可以发现音乐处于共同的命运，起码以下三点是相同的：① 初期现代化运动对中国音乐与语言的否定，其前提是对自己文化无知的，即使有所认识也是"以西衡中"的；② 落后论与阶段论是中国音乐与语言所遭受的历史劫难；③ 今天立足于本民族音乐与汉语及文化基础上的研究是历史的必然。

4. 新的研究视角与哲学基础：寻求音乐人类学（或民族学音乐学）与文化语言学（或人类学、语言学）的哲学基础（哲学的语言学转向）。

西方音乐形态学对中国传统音乐的研究方法以及中国现代语言学的哲学基础是以逻辑学范式或形而上学范式为"底座"的。"逻辑学范式，是一种内容分析，通过'浓缩'，将具体内容抽象，概括为最简约的共同形式，最后归结为形而上的逻各斯或黑格尔的绝对精神。从这种范式出发，每一个概念都可以被简约为一个没有具体内容、没有实质、没有时间的纯粹的理想形式，一切叙述都可以简化为一个封闭的空间，在这个固定的空间里，一切过程都体现着一

---

① 申小龙. 语文的阐释. 辽宁教育出版社，1991：217－218.

② 申小龙. 文化语言学. 江西教育出版社，1993：586－587.

③ 申小龙. 语文的阐释. 辽宁教育出版社，1991：422－424.

种根本的结构形式。"① 这一段对逻辑学范式的描述，可以算作对西方音乐形态学音乐作品曲式结构分析的哲学方法论基础，即形而上学或认识论哲学基础。

20 世纪，哲学在认识论和方法论方面处于重大转型期，在此期间，现象学范式（它也属于语言学转向的哲学认知范式的转向）与逻辑学范式不同，它研究的对象不是抽象的、概括的形式，而首先是具体的人，一个活生生地存在、行动、感受着痛苦和愉悦的人。这正如海德格尔所认为的："传统的欧洲哲学自亚里士多德起就把注意力指向存在中的物，而不是存在本身。研究存在中的物是传统哲学的根本特点。"②

我们看到，传统的西方音乐史也就是以音乐作品存在的历史，音乐作品形式作为研究中心，实际上就是存在中的物为中心，而不是存在本身。存在本身应该是存在于文化"底座"之中。同时，现象学强调对自觉经验到现象做直接的研究和描述，尽量排除未经验证的先入之见，强调"诉诸事物本身"，即对具体体验到的东西采取尽可能摆脱概念前提和用过去的知识进行理性分析的态度，"回到直觉和回到自身的洞察"，"悬搁本质或逻辑"（胡塞尔）直接面对现象。比较音乐学家岸边成雄也提出研究音乐的这种现象学方法基础。他说："我认为应把古今东西的音乐全部复原成白纸，以相同的重点作为出发点去进行比较。而现在的欧美学者却经常用近代音乐的概念去进行比较，认为近代音乐的理论就是普遍的音乐理论，并用这种先入为主的观点去说明解释音乐现象。"③ 这里，岸边成雄实际上就是对音乐研究中"逻辑学范式"的普遍性作了批评。

从西方哲学的发展来看，逻辑学范式是属于本体论至认识论为基础的形而上学哲学范畴。而今天，20 世纪 60 年代以来，后现代主义推动的反形而上学运动，已经深入到政治、哲学、宗教、社会学、语言学、文学、艺术之中。可以说，不了解反形而上学，便不了解当代学术及我们现时的生活。正如哲学家卡恩所言："在大西洋两岸，对语言的，最终是对文化的研究，正在取代先前

---

① 乐黛云，等．比较文学原理新编．北京大学出版社，1998：3．

② ［德］胡塞尔．欧洲科学危机和超验现象学．张庆熊，译．上海译文出版社，1988：前言．

③ ［日］岸边成雄．比较音乐学的业绩与方法．郎樱，译//董维松，沈洽．民族音乐学译文集．中国文联出版公司，1985：273．

所谓的逻辑、自然或自我的文化来源的研究。”[1] 在这里，大西洋两岸是指欧陆哲学与英美哲学的学术研究，它们主要有以下三条线索：其中两条是以探索存在和意识现象为主的欧陆哲学（德、法）。其一是用现象学方法寻求语言理解的解释学（古典解释学、解释学理论、哲学解释学到批判解释学）；其二是试图通过分析语言结构来揭示人类文化结构的结构主义（普通语言学、结构语言学、结构主义到后结构主义）；其三是英美哲学的主要路线，即以语言分析为特征的分析哲学。[2] 这三条线路尽管出发点和理论基础各不相同，但都表现出对语言的极大兴趣。这一点通常被称为“语言学的转向”（或语言论转向），并被看作是哲学中的一场伟大革命。在这场“哥白尼式的革命”中，逻辑学或形而上学成为众矢之的，语言学转向与“反形而上学”倾向也是相适应的。在19世纪，作为德国古典哲学顶点的黑格尔和新黑格尔主义先后在西方哲学中占主导地位（这些也是西方传统音乐学及其音乐美学的哲学基础），但随着科学技术的发展，这种思辨哲学与社会文化的发展已不相适应，于是先后出现了实证主义、实用主义、新实在论、现象学、解释学、结构主义与后结构主义等思潮，它们以不同的方式瓦解“形而上学”的根基，对传统思辨哲学提出挑战，力图使哲学实现科学化、非世界观化或多元化。分析哲学的创始人罗素和摩尔都是新黑格尔主义的反叛者，石里克、卡尔纳普等逻辑实证主义者更明确地提出通过语言分析消除形而上学的号召。在欧陆各派哲学中，以结构主义，特别是后结构主义反形而上学色彩最为鲜明，以德里达等人为代表的解构主义最明确地提出了他们的反形而上学纲领。

今天，我们在此勾画出语言学转向的哲学背景是要使我们的音乐学研究同仁们注意到，再以停留在逻辑学或形而上学（或认识论哲学）基础上的音乐学或音乐形态学来研究中国传统音乐或世界其他民族文化的音乐是行不通了。做一简单的比喻，逻辑学（形而上学）就像西方音乐传统的大小调和声体系的共性写作，现象学就是开始打破传统共性写作的以现代主义为突破点的印象主义（如德彪西），而后结构主义则类似音乐的后现代主义（如凯奇彻底地解构传统）。同样，如果音乐学再拿共性写作体系分析方法来看现代、后现代，已经

---

① 江怡. 走向新世纪的西方哲学. 中国社会科学出版社，1998：10－11.

② 涂纪亮. 现代西方语言哲学比较研究. 中国社会科学出版社，1996.

没有任何音乐、哲学的文化的效度。因此，从事音乐学研究的同仁们应该开始吸取哲学语言学转向后哲人们的智慧，不要疏离他们的著作与思想（如现象学、解释学、结构主义、后结构主义、语言分析等），否则只会停留在逻辑学（或形而上学或认识论哲学的音乐学）范式基础上，而今天音乐人类学与文化语言学（或人类学语言学）即属于打破逻辑学范式哲学基础的音乐学，是以转向后哲学为基础的音乐研究和语言学研究。因此，音乐研究语言学转向将有以下三个支撑点：

第一，同文化语言学相同，对中国传统音乐形态的研究是立足于本民族音乐的现象与本体基础上的研究，应避开西方音乐学先入为主的解释，并提出自己音乐本体性质或概念。

第二，吸收西方新的哲学方法（也不全面否定原有的方法），但不能以西方哲学方法论去压制中国哲学方法论，反而应该寻找当代西方哲学与中国哲学的沟通，这也是对中国传统音乐形态或音乐本体哲学基础的重新阐释。

第三，音乐与语言都是文化中之一现象，文化是一个有机整体。因此，对中国传统音乐形态的研究不是将它作为西方音乐结构中的素材，而是对它进行体系化的研究并与其文化整体相联系，在文化整体联系中对中国传统音乐或中国民族音乐体系的价值与方法进行定位。否则，仍采用逻辑学范式对中国传统音乐形态研究既无意义也毫无结果，因为其结果只能是对西方音乐形态学的补充和完善。

二、中国音乐体系的文化语言学分析与建构

每一种语言的描写或语法都包括三个相关联的部分，即语音、句法、语义学（包括语境）。以下借用“语法”中这三个层面对中国音乐体系做一些尝试性的分析和阐释。

（一）中国音乐的语音学研究

中国音乐数千年历史的发展，音乐与语言（方言风格）、文学（诗词曲结构）关系紧密（如器乐风格依据声乐风格，声乐风格又“依字行腔”、“字正腔圆”），这也决定了中国音乐本体与西方音乐本体的根本差异，也形成了在创作、表演、习得、审美、认知等行为模式上的整体差异。西方音乐（首指专业

音乐）与语言、文学相对分立，形成了相对独立的封闭自足的音乐结构体系，这也是西方音乐区分于东方音乐而传播世界教学的一个重要因素。对于印度、阿拉伯、中国和非洲地区等音乐的创作、表演、习得、审美、认知，没有对其语言与文学基础的了解是很难把握其根本的，而西方音乐如作曲四大件、基本乐理（包括记谱法、音乐概念）、视唱练耳的教学，可以不与语言、文学相关联。

由上所述，中国音乐形态的分析是不可简单地将语言、文学作为音乐以外的因素排斥在本体研究之外，此外，我们需要寻找与建立我们自己的音乐形态分析概念和概念表达。

1. 音位学概念

西方音乐体系脱离了它原生语言的音位学系统，组成了由乐音（音程）为最小单位的音位学系统；相对而言，中国音乐（东方音乐）没有完全脱离它原生的语言的音位学系统，音乐方言风格即是其佐证。什么是音位呢？“音位学寻找由语言学家们用经过训练的、非常灵敏的耳朵从有如无穷无尽的财富那样纷杂的声音中听觉出来的有系列的声音特点，进而为这些特性标上区别不同声音的符号，人们称它们为音位。”① “音位定义为某一语言系统中最小的音位单位。”② “在某一语言系统中，音位是音位学上区别性音质的最小总合体”③，“每一个音位都有或多或少能够用耳朵辨别的变体”④。

如果采用音位的概念来作为音乐分析的基本单位，那么一个音或一个和弦都可称之为一个音位。如果在一个乐音上，如在中国古琴音乐中，发生吟、猱、绰、注的变化，这个乐音音位就出现了“变体”。同样一个和弦，尽管它可能是由两个音以上和弦组成，但由于它有时间上的一致性和声音的融合性，也可以作为一个音位符号，在一个和弦原位基础上发生的“转位”，也可以称为该音位的“变体”。

我们知道，“语言的音位主要是某一语言特有的区别性体系，它的语词必

---

① ［捷］伊·克拉姆斯基. 音位学概论——音位概念的历史与理论学派研究. 李振麟等，译. 上海译文出版社，1993：29.

②③ 同上：26.

④ 同上：22.

须由这些音位组成，即便在实际行为中并不总是如此，在无意识理论中是这样……在任何一种已知的语言中，都可以把语音变体（不管是表达中的还是其他的）同音位系列中的符号性功能变体区分开来。在所有已知的语言中，音位都组成独特的任意的系列，讲话者立刻就可分辨出它们是有关的意义符号。”①

据说有一位钢琴音乐教师，为了证实西方音乐“复音体制”比中国音乐“单音体制”高级，他将古琴的一段旋律在钢琴上弹出，并解释这是中国“单音音乐”，随后在这“单音音乐”旋律片段下加入了左手的织体伴奏，讲道：现在这是“复音音乐”，大家想一想，前面的单声部旋律与后面的多声音乐哪一个好听？哪个更高级，更复杂？这里完全是一种“削足适履”的做法。我们要指出的是，这位钢琴音乐教师把古琴音乐旋律中音位学的语音变体（如吟、猱、绰、注等手法）给抹掉了，即把中国音乐中声音单元的区别性音质的最小总合体给去掉了，正如把汉语的语言声调的区别性特征（语音变体）去掉了，即把“妈、麻、马、骂”的声调特征去掉了，那它还能表明这种音乐语音的音位特性和语言的意义吗？这不成了“外国腔”的中国音乐了吗？“外国腔”其实质就是对语音的音位错误的把握，这种错误是由说话者的本族语和外语的音位结构之间差别省略或混淆所造成的，而这位教师明显是“外国腔”，他根本忽视了中国音乐的音位系统。

从语言音位系统来讲，汉语的声调或中国音乐的“音腔”在西方语言音位系统或音乐体系中没有意义，因为“声调”或“音腔”不是西方语言或音乐体系中音位的区别性特征，西方人可以按照他的方式去抹掉“声调”或“音腔”，而对于中国人来讲，这就改变或失去了它自身整个语音音位系统的区别性特征。

可以这样讲，每一种音乐都有它自己复杂的音位学系统，特别是东方音乐与原生语言音位系统的紧密关系，它对音乐风格和意义的表达是很重要的。这种与原生语言音位扯不断的联系，正是人类音乐呈现出“非常灵敏的耳朵从有如无穷无尽的财富那样纷杂的声音中听觉出来的有系列的声音特点”。正如音乐人类学家瓦克斯曼在为《新格罗夫音乐和音乐家辞典》撰写的“非洲音乐”条目中提到的，非洲作为世界第二大洲至少有上千种不同语言的存在，加上它

① ［英］亚当·库珀，杰西卡·库珀. 上海译文出版社，1989：408.

气候和地域差异形成了不同的音乐产品和风格，其音乐与原生语言音位系统是无法分离的。这种情况同样存在于其他洲，甚至在欧洲一些民间音乐产品与风格中，音乐人类学家洛马克斯在其《歌唱风格测定》中有详尽的论述。

按照语音音位学的一般区别性特征，有以下六对：① 元音性与辅音性（声道无阻碍与有阻碍的对立）；② 鼻音性与口音性（声学方面获得能量在频率区域内散布面宽与窄的对立）；③ 集聚与离散（集聚元音相对共振峰频谱紧密及能量高与低的对立）；④ 钝音性与锐音性（软腭和唇音与硬腭和齿音）；⑤ 紧与松（口腔壁因肌肉紧张而绷紧或放松的对立）；⑥ 久音与暂音（久音的气流不间断，暂音是通道阻塞后发出的音）。①

中国汉族北方与南方音乐风格之间的差异（包括民歌、说唱、戏曲、器乐），体现在以上六对语音音位特征中，其偏重点不同，北方更注重突出元音性、鼻音性、集聚、钝音性、紧、久音，而南方则与之相对。

语言学家帕尔默把音位学称为“单音”，并把“单音”分为五种“变音位”，这五种“变音位”可作为分析原生语言音位系统音乐语言风格的一种参照，特别是对有声调语言的音乐风格（西方音乐体系已脱离这种原生语言音位系统，因为西方音乐的音位系统或单音是明确的周期性音高，这些“变音位”对西方音乐音位分析无效，它的变音位可能更多地反应在和弦、音程的转位上）。以下是五种“变音位”② 和音乐单音形态的等约。

(1) 接触音位。根据毗邻的音质互相替换的两个以上的语音，在音乐单音形态上体现为上滑音或下滑音。

(2) 自由音位。不受一定规则约束互相替换的两个以上的语音，在音乐单音形态上体现为自由滑动。

(3) 对应音位。根据方言互相替换的两个以上的语音，在音乐单音形态上体现为音高不变，音色、力度发生变化。

(4) 动力音位。音节中的重音程度互相替换的两个以上的语音，在音乐单音形态上体现为替换过程中有重音支点或落点的上下滑动。

(5) 语音基因。一个带有它所有历史形态的语音（不论是单音还是变音

---

①② ［捷］伊·克拉姆斯基. 音位学概论——音位概念的历史与理论学派研究. 李振麟等，译. 上海译文出版社，1993.

位），在音乐单音形态上表现为各地域音乐风格的基本语音音色，包括声乐和器乐，如各地方戏曲演唱的基本方言语音音色（如北方语言的鼻音性、吴语的唇音、粤语的舌根音）以及伴奏乐器的语音音色（如各地各种变体胡琴族乐器的语音音色），甚至中国各地方戏曲打击乐以及吹打乐、鼓吹乐的打击乐音响都具有方言音位语音基因的特色。简言之，它们在念谱或读音及押韵上都有特定方言音位学的语音基因（如京剧中才、台、仓，川剧中乃、丑、壮）。难怪有外国音乐家说："音色是中国音乐的灵魂。"当然这种音色不是西方那种建立在准音高，具有稳定而丰富泛音的音色，正如中国人绘画的色彩观念也不是建立在西方立体光影色彩基础上的。再如，唢呐这个乐器在伊朗、印度、中国、古巴（古巴的唢呐是从中国传过去）其语音基因或基本音感就有较大的不同。

2．柔性时空结构概念

笔者是在硕士论文《中西音乐艺术模式比较》（1985）中提出中国音乐"柔性时空结构概念"（包括刚性时空结构概念）的，特别使笔者惊奇的是，后来在朱光潜、成中英、史有为、申小龙等学者的研究中也看到了对中国艺术、语言方面"柔性"观念的认识。语言学家史有为先生的专著《呼唤柔性——汉语语法探异》（1992）更是汉语语法特征较为系统的研究成果，他说："千呼万唤的'柔性'！语言的开放性，语言的连续性、模糊性、混沌性，语言的非系统性，语言的多重性、多维性，不都是'柔性'吗？它们恰是与近现代语言学的'刚性'观念相对的。"① 所有这些认识，更坚定了笔者的信念，寻找自己音乐文化概念的表达，结束西方音乐话语概念表达的垄断权和"真理"的普遍性。这也是当今后殖民文化理论批评以及多元文化建设中第三世界学者义不容辞的责任。

柔性时空结构特征在中国音乐形态中主要表现在以下三个方面：

（1）节奏（柔性节奏与刚性节奏）。现行的以五线谱符号为基础的时间结构是以抽象数字表达为基础的，音符时值以等比数列为基础，即数与数之间的倍数关系是 2。如全音符、二分音符、四分音符、八分音符、十六分音符、

---

① 史有为．呼唤柔性——汉语语法探异．海南出版社，1992：10.

三十二分音符等之间关系都是乘以 2 或除以 2，这种抽象时间结构体系恰恰就是牛顿绝对时间体系，不管速度是什么，时间是绝对均匀地流逝。它是精确、定量、固定不变的刚性时间结构，而东方记谱法或时间体系都不是这种表达方式。这也可以说明“西方音乐是特殊的，而不是普遍的”。然而，随着近现代文化的传播，五线谱及时间结构的普及，很多文化都采用了这种时间结构，而今天，西方后现代音乐（如不确定音乐等）对这种时间结构（包括空间结构）进行了解构或颠覆，无疑，也为我们重新认识不同文化音乐时间结构提供了新的参照。

中国（东方）音乐的节奏长度没有按抽象数字量化结构，中国音乐节奏句式与文学诗词曲的句逗紧密相关。从《诗经》开始就有一、二、三、四、五、六、七、九字为句的节奏，甚至古代文字没有标点，句逗灵活。

我们看以下一首回文诗，它既没有句逗，而且每一个字都可作逗（这种情况在西方绝对不存在），这与中国古琴减字谱一样，没有句逗标点符号的句式提示，体现出极大的灵活性，所以它是柔性的。我们看这首“字字回文诗”。

星淡月华艳，岛幽椰树芳，晴岸白沙乱，绕舟斜渡荒。



这首诗共 20 个字，可以有 40 种变化，每个字可作句首为序列重新作标点，就可有 20 个变体，而这 20 个变体又可作 20 个逆向变体。

把语法中定位、定义解放到完全灵活的极端例子，是回文诗。它可以有 40 种解读的可能性，亦即是说，这首诗的 20 个字，仿如一个“领域”里的 20 件事物，我们可以进出 20 次，向不同的方向，而得 40 种印象：

1 2 3 4 5　6 7 8 9 10　11 12 13 14 15　16 17 18 19 20

。。。。。　。。。。。　。。。。。　。。。。。

1 星淡月华艳，岛幽椰树芳，晴岸白沙乱，绕舟斜渡荒。
2 淡月华艳岛，幽椰树芳晴，岸白沙乱绕，舟斜渡荒星。
3 月华艳岛幽，椰树芳晴岸，白沙乱绕舟，斜渡荒星淡。
4 华艳岛幽椰，树芳晴岸白，沙乱绕舟斜，渡荒星淡月。
5 艳岛幽椰树，芳晴岸白沙，乱绕舟斜渡，荒星淡月华。

，，，，，　，，，，，　，，，，，　，，，，，

6 岛幽椰树芳，晴岸白沙乱，绕舟斜渡荒，星淡月华艳。
7 幽椰树芳晴，岸白沙乱绕，舟斜渡荒星，淡月华艳岛。
8 椰树芳晴岸，白沙乱绕舟，斜渡荒星淡，月华艳岛幽。
9 树芳晴岸白，沙乱绕舟斜，渡荒星淡月，华艳岛幽椰。
10 芳晴岸白沙，乱绕舟斜渡，荒星淡月华，艳岛幽椰树。

，，，，，　，，，，，　，，，，，　，，，，，

11 晴岸白沙乱，绕舟斜渡荒，星淡月华艳，岛幽椰树芳。
12 岸白沙乱绕，舟斜渡荒星，淡月华艳岛，幽椰树芳晴。
13 白沙乱绕舟，斜渡荒星淡，月华艳岛幽，椰树芳晴岸。
14 沙乱绕舟斜，渡荒星淡月，华艳岛幽椰，树芳晴岸白。
15 乱绕舟斜渡，荒星淡月华，艳岛幽椰树，芳晴岸白沙。

，，，，，　，，，，，　，，，，，　，，，，，

16 绕舟斜渡荒，星淡月华艳，岛幽椰树芳，晴岸白沙乱。
17 舟斜渡荒星，淡月华艳岛，幽椰树芳晴，岸白沙乱绕。
18 斜渡荒星淡，月华艳岛幽，椰树芳晴岸，白沙乱绕舟。
19 渡荒星淡月，华艳岛幽椰，树芳晴岸白，沙乱绕舟斜。
20 荒星淡月华，艳岛幽椰树，芳晴岸白沙，乱绕舟斜渡。

21 22 23 24 25　26 27 28 29 30　31 32 33 34 35　36 37 38 39 40

以上回文诗在语法、节奏的灵活性上虽然是一极端的例子，但在英语中这种例子是绝无可能的。这也使我们想到，中国古代字句是没有标点符号的，而中国古琴减字谱至今也是没有标点符号的，中文中很多灵活性是英文所不具备的。如不怕辣、辣不怕、怕不辣，不得了、了不得、得不了，等等，在

英文中是没有这种可能的，而且即使改变了这些单个字的位置，也没有这种意义的变化（即语义学的意义）。我们知道，印度、阿拉伯、中国的记谱法的节奏都不是按西方等比数列数字化音符时值记忆的。20 世纪 80 至 90 年代，印度音乐家来华，他们打出的节奏也是很复杂的，音乐学院的视唱练耳老师也是很难模仿的。在京剧样板戏中，受西方节奏训练的小提琴、吹管乐者，如没有一定时间熟悉唱腔，也是同样没有办法找到京剧“伸缩”（或弹性）节奏感觉的。在京剧中，我们称为“一个音”，在老艺人那里称为“一个字”，如伴奏要“加花”，他们就说加几个字，这都是他们的节奏记忆方式。笔者曾提出“拍差”的概念，[①] 就是指中国音乐单个字与字节奏时值不相等的现象。这种“拍差”对于汉语单音节“速率”是很有意义的，因为中国音乐“一个字”（一个音）都可略作停顿或延迟，也可作一种意群启动。中国古代音乐中的“务头”即与此相关，如明代王骥德在他的《曲律》中说：“务头之说……系是调中最紧要句子，凡曲遇揭高其音，而宛转其调，如俗之所谓做腔处，每调或一句，或二三句，每句或一字，或二三字，即务头。”清代李渔在他的《闲情偶寄》中则说：“曲中有务头，犹棋中有眼，有此则活，无此则死。”

（2）重音。洪堡特曾说过：“语言的所有其他方面可以说更多的是与一个民族的智力特点相关联，重音则以更密切、更内在的方式与民族个性联系在一起。”[②]

欧洲音乐的节拍强拍重音与西方诗节奏的音步紧密相关。在巴赫《平均律钢琴》中，乐谱上基本无重音符号“>”或“sf”等特强表示，而在亨德尔、海顿、贝多芬的乐谱中特别善用特强记号，其主要原因是为突出主调音乐纵向和弦的作用。这与欧洲民族刚毅进取的精神个性相关。正如洪堡特所说：“一个民族的语言意识对言语的韵律美和音乐美关心得越多，它在这方面的需要对重音的影响也就越大。语言对重音的追求，远不限于对理解所具有的重要意义，在这一追求中，特别体现了一种远远超越单纯言语需求的努力，其目的在于表达出思想及其组成部分所包含的智能力量。这一点在英语里比

---

① 管建华. 论中西音乐艺术时空观. 中国音乐，1989（4）：12－15.

② ［德］洪堡特. 论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响. 姚小平，译. 商务印书馆，1997：166.

在任何其他语言中都更加明显，英语词的重音往往影响和改变了音节的长度甚至音节本有的音值。要是我们把这种现象看做是缺乏语音和谐感的表现，那对英语就太不公道了。恰恰相反，在这类场合，一种与英格兰民族性相维系的智力潜能在起着作用，它有时反映在思维的迅捷和果断上，有时则体现在严肃的热情之中，正是这种智力潜能努力要使在意义得到强调的要素在语音上也获得压倒所有其他要素的优势地位。由于具有这样的智力特点，再加上一些准确把握的语音和谐规律，英语便构造出了从重音和发音上看奇妙无比的词的结构。……而重音便是这种功效的直接表达。"①

中国诗词不属于轻重律，因此音乐的节奏重音也不以此为据。有些人将中国音乐中的"板眼"等于西方"节拍"，这完全是一种误读，这种误读似乎使中国音乐与西方音乐就有了共性的沟通，但实际上也把中国音乐引进了西方音乐发展的"管轨"。有人说，西方音乐节奏像做广播体操，中国音乐节奏像打太极拳，一种是刚性节奏，一种是柔性节奏，而柔性动作的发力是随气韵而生，其重力不一定在"强拍"上，正如戏曲板眼，"眼"不一定是"弱拍"。中国人讲的是"刚柔相济"，这也是中国民族个性精神的体现。

(3) 速率（速度变化或节奏启动变化的频率）。由于西方音乐（五线谱记谱法）所采用的等比数列的抽象时值，所以时间是绝对均匀地流动。西方音乐作曲典范的圣经"旧约"与"新约"（即巴赫的十二平均律和贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲）中的速率，特别是巴赫的十二平均律（四十八首前奏与赋格），除第一册第二首前奏曲中有两次 Presto 和 Adagio 的变化，第二册第三首前奏曲中有一次 Allegro 的变化，其他均是从头至尾一个速率；而贝多芬的三十二首钢琴奏鸣曲（后期作品）的速率变化稍多一些，但都出现在段落、华彩部分，速率变化不像中国那样有句法的作用（如戏曲、说唱板式乐句中的速率变化）。笔者曾将琵琶曲《十面埋伏》的速率变化统计出有九十六处之多，而像柴科夫斯基《悲怆》交响曲第一乐章的速率变化只有几处，变化处也是在段落之间，不具有句法作用。西方歌剧中的大咏叹调与中国戏曲综合板式的唱段相比，速率变化也少得多。虽然在欧洲也有 rubato 这样的弹性节奏或弹性节拍和 Senza misura 这种放弃节拍的术语，

---

① ［德］洪堡特．论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响．姚小平，译．商务印书馆，1997：166．

但这些速率变化都不具有像中国音乐那样的句法作用。

以上对中国音乐语音的音位学、节奏、重音、速率的特征作了一些说明，我们发现，对于音位学的每一个声音单元及它的变化是很难具体记录下来的，它的内部系统是复杂的，是我们在记谱描述上的无能，而不应该认为这些声音单元在微观时间的变化是毫无意义的。正如日本现代作曲家武满彻所言："传统音乐的微妙之处是不能用记谱法来表达的。相比之下，如果用系统的记谱来描述，许多东西就丢失了。比如你按乐谱来演奏传统音乐，你会发现少了某种独特的韵味。"①

如果借用现代物理学的观点来看，我们听到的那些标准音高（如 A^1 每秒振动 440 次）是一种低速运动，而那些在极短时间内发生复杂变化的音位，则是一种高速运动，它是很难用记谱法描述出来的，可以说西方五线谱记谱法时空是一种经典力学的时空结构观。

（二）中国音乐的句法学研究

中国音乐的历史与文学关系紧密，如朱谦之有《中国音乐文学史》专著。中国宋代以前的诗都是可以唱的。中国音乐的主要结构有曲牌体、板腔体，其曲牌体之"曲牌"二字解释为"传统填词制谱用的曲调调名的名称"，而戏曲、曲艺的主要结构板腔体则是以诗的上下句为基本单位，在此基础上演变成不同板式。它们在句法结构上与诗紧密相关。中国的器乐曲主要是在声乐曲（民歌、说唱、戏曲）基础上演变而来的。西方传统音乐的句法及结构主要以和声来划分。因此，西方音乐曲式结构分析的基础就是调性布局与段落结构中和声的终止式的区分。

中国音乐句法主要有以下五个特点：

1. 板式句法

戏曲的板式有快板、二六、原板、慢板、导板、散板等，这在音乐表达上形成了不同的句法。在音乐的腔调、音调节奏的疏密上形成各自句法的特征，类似中国古代的句法繁简概念，着眼于结构的长短，即"文句长短有法"。

---

① [日] 武满彻．"镜子"——对照与反思．李昕艳，译．管建华，校．云南艺术学院学报，1998 特刊．多元文化的音乐教育专辑：107．

2. 对应之法

在中国音乐句法中，音乐“词汇”（乐汇或乐节）在句式中呼应，这种“词汇”也包括单个音，因为汉语是单音节，一个字也可作为一个句子。这种对应主要指在音乐“词汇”流动的长、短、顿、挫、吟、猱、绰、注等所保持的一种张力，从而使乐句随表达功能的需要变化而又从容流畅地运行。

3. 气韵之法

古人的“句法”概念，其中包含着独特的气韵意识，如唐代成伯瑜《毛诗指说·文体》云：“发一字未足舒怀，至于二音，殆成句矣……不至九字十言者，声长气缓，难合雅章。”

刘大櫆在《论文偶记》中言：“音节高则神气必高，音节下则神气必下，故音节为神气之迹。一句之中，或多一字，或少一字；一字之中，或用平声，或用仄声；同一平字、仄字，或用阴平、阳平、上声、去声、入声，则音节迥异。故字句为音节之矩。积字成句，积句成章，积章成篇。合而读之，音节见矣；歌而咏之，神气出矣。”

这些有关“声气”、“神气”的论述，对中国音乐句法意义的表达是很重要的，中国音乐的演唱与演奏必须有一种“声气”、“语气”、“神气”的依托，这也是中国戏曲中生、旦、净、末、丑，乐曲中文曲、武曲以及各种个人音乐流派、地区性音乐风格“语音基因”所要依照的。

4. 句读之法

“古人一个句读，意味着文气运行中一个音义共存的自然单位的形成。在这个意义上，句读又是句读之法。”杨荫浏先生在《语言与音乐》一书中说：“读，用在诗歌上，是指一句中间所包含的、由几个字组成的、适于停顿的若干小的单位而言。这种单位的分法可大可小，因目的而不同。”他认为，如果把句读与西洋的“音步”等同起来，“则对民族音乐中节奏规律的探求和估价，将是非常不利的”。“我国的逗代表着一个概念，属于思想内容的范畴；西洋的音步代表着一个周期出现的强弱音节的组合单位，纯粹属于节奏形式的范畴。”“逗所包含的意义必须是相当完整的，音步所包含的意义则不求完整。”“从对于诗歌节奏形式在发展中的影响而言：用逗，则节奏形式的发展可以比较自由；我国从古到今，能够产生这么许多齐言和长短句的、极为丰富

的诗、词和曲的形式，其本身就是一种证明。”①

从近现代开始，中国音乐逐渐与汉语语感以及诗词曲句逗语感相脱离，特别是采用西洋的“音步”、节拍（强弱）与等比数列节奏体系（均分律动）来记录、练唱中国音乐，使人们逐渐开始脱离汉民族音乐语言的节奏基调。这在20世纪80年代的文化语言学中也是备受关注的问题，正如申小龙所说："义句之读在近代经过西方语法（主要是英文语法）有形态依据的‘主谓成句’的观念的改造，离开了音句之读的母体依托，蜕变为一种完全放弃汉语句读精神，脱离汉族人语感实践，以析句的欧化带动造句的欧化的句法观。这种句法观与汉语句法观的悖异之处在于，它舍弃了汉族人造句最基本的自然单位——句读，而以‘主动宾定状补’为汉语造句的基本单位。这二者的区别是带根本性的：句读的运行是一种时间流程，它不受任何‘焦点’或‘核心’的控制，以其声气顿进与时序铺陈之天籁展开组织，因而这是一种‘散点’大容量的句子类型。而‘主动宾定状补’则以动词为句子的唯一核心，于是句子结构一下子收‘紧’，经营于‘核心’及其‘附件’之间的空间关系，俨然是西方形态语言造句的焦点透视精神。”②

西方句子是以VSO（主动宾）为主，其“音步”以强弱节拍构成了音乐“动机”的概念。在西方音乐中，动机是音乐主题句的核心，“副动机”则像西方语言中的动词短语或不定式短语等“附件”。中国音乐的句读的节奏形成自由时间的散拍，与中国绘画空间的“散点”相对应，而西方五线谱几何空间的主题动机对位，与西方绘画几何空间透视相对应，这更证明了文化语言学与音乐人类学的研究：音乐与语言在同种文化世界观中的同构，代表了一种音乐体系在文化符号体系认知方式上与价值观的一致性。

5. 主体意合性句法

主体是指演奏、演唱者主体，因为中国音乐的作曲与表演并未分离，这与中国哲学的主客体合一相关。西方音乐作曲与表演相分离，其哲学是主客体相分，所以中国乐谱客体往往是与表演主体的圆融。金立鑫认为，汉民族艺术特点、思维方式特点与汉语语法结构是相通的。他说：“中国文化艺术注重写意、

---

① 杨荫浏．语言与音乐．人民音乐出版社，1983：65－68．

② 申小龙．语文的阐释．辽宁教育出版社，1991：177－178．

内省、动态，求神似不求形似，从这些特点可以启示我们认识汉语语法的特点，即汉语语词的组合主要依靠意义，而不是依靠形式。汉语构句主要依靠意合方法，通过语词之间在意义上存在的一定相关性来联系，很少借助形式上的语法手段。汉语的理解也是通过词的意义去联想，寻找在意义上的相互关系，通过词义去组块，再把握语句的内容。在这种意义理解基础上认识'结构'，与印欧语依靠'结构'的认识来理解语义有根本的不同。"①

中国音乐，如古琴音乐，首先是解题（意义的把握），然后再去把握结构读谱（分段）、打谱（分句），而不是像西方音乐，首先是认识结构（如何种曲式），然后根据结构才能理解语义。

（三）中国音乐的语义学研究

在语法中，描写单词和句子意义的部分称为语义学。

汉字是单音节，有声调，而同一字音由声调的变化可以扩展词汇同时扩展语义。如：妈、麻、马、骂四个字，声母韵母同，但因声调不同，所以词不同，意义也不同，而英语将一个单词如"mother"做四声处理，对英语音位系统则毫无意义。如前所述，中国音乐中单个声音的音位变体也可扩展音乐的"语汇"、"词汇"或"乐汇"。如古琴同一音高，用吟、猱、绰、注，其音乐语义是不同的；再则，汉语在读（逗）方面的灵活性也影响到句子结构与语义，如上面所举的极端的例子"字字回文诗"。音乐也是一样，如古琴减字谱的打谱就有同样的效果。因此，汉语语义与中国音乐的语义表达方面具有共同的特征，可以帮我们理解中国音乐语义的表达方面。如"汉语的理解和分析，必须着眼于它的主体意识、人文环境、事理逻辑、表达功能、语义内涵，这与形式上自足的西方语言有很大的不同。前者是以神统形，后者是以形摄神。"②

中国音乐的语义与演创者的主体意识很相关，中国音乐与汉语同样是"偏重心理，略于形式"。因此，它的语义往往与演创者的内心世界相关，即与主体意合性相关，北京大学教授辜正坤提出了"汉语鉴赏五象美论"，即视

① 金立鑫．汉民族文化艺术特点、思维方式特点及语法结构特点散论．上海青年语言学，1989(3)．

② 申小龙．文化语言学．江西教育出版社，1993：577．

象、音象、义象、事象、味象。他认为："汉字是规则的单音节字，无性、数格、时态之类的词尾变化，其语法极富弹性，因而用于句子组合时，具有极大的灵活性，可以由诗人随心所欲地排列、镶嵌，而生出无穷无尽的视象、音象、义象、事象、味象等。"①

音乐的语言、句法、语义是一个整体模式，同样，音乐的创作、表演、传承、听赏也是一个整体模式，汉语的语法对其整体模式具有根本的内在规定性，加上中国音乐与文学（诗词曲）的紧密关系，可以说中国诗是理解中国音乐语义和语境的重要部分。下面《红楼梦》第23回"牡丹亭艳曲警芳心"便是一种对音乐听赏语义的解释，它同样显示了中国音乐的"五象美"，也揭示了音乐语义与语境的关系，现摘其如下：

> 正欲回房，刚走到梨香院墙角上，只听墙内笛韵悠扬，歌声婉转。林黛玉便知是那十二个女孩子演习戏文呢。……唱道是："原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。"林黛玉听了，倒也十分感慨缠绵，便止步侧耳细听。又听唱道是："良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。"听了这两句，不觉点头自叹，心下自思道："原来戏上也有好文章。可惜世人只知看戏，未必能领略这其中的趣味。"想毕，又后悔不该胡想，耽误了听曲子。又侧耳时，只听唱道："则为你如花美眷，似水流年……"。林黛玉听了这两句，不觉心动神摇。又听道："你在幽闺自怜"等句，亦发如醉如痴，站立不住，便一蹲身坐在一块山子石上，细嚼"如花美眷，似水流年"八个字的滋味。忽又想起前日见古人诗中有"水流花谢两无情"之句，再又有词中有"流水落花春去也，天上人间"之句，又兼方才所见《西厢记》中"花落水流红，闲愁万种"之句，都一时想起来，凑聚在一处。仔细忖度，不觉心痛神痴，眼中落泪。

这其中由"点头自叹"、"心动神摇"到"如醉如痴"，再到"细嚼戏文的滋味"，最后"心痛神痴"，这种听赏或理解是一种感情方式，而且是以类比、自由联想到语义的积聚，而不是音乐主题的逻辑分析或逻辑推演。

再看《红楼梦》第五十四回中有"击鼓传花"一段，看曹雪芹如何解释

① 辜正坤. 中西诗鉴赏与翻译. 湖南人民出版社，1998：7.

音乐的语义。

> （凤姐）便笑道："趁着女先儿们在这里，不如叫他们击鼓，咱们传梅，行一个'春喜上眉梢'的令如何？"……忙命人取了一面黑漆铜钉花腔令鼓来，……于是戏完乐罢。……便命响鼓。那女先儿们皆是惯的，或紧或慢，或如残漏之滴，或如迸豆之疾，或如惊马之乱驰，或如疾电之光而忽暗。其鼓声慢，传梅亦慢；鼓声疾，传梅亦疾。

我们再看《红楼梦》作者对笛乐的语义与语境的描写，以下三段管乐分别有喜乐、清心之乐与悲乐：

> 贾母忙笑道："可是倒忘了他们！就叫他们演罢。"……不一时，只听得箫管悠扬，笙笛并发。正值风清气爽之时，那乐声穿林渡水而来，自然使人神怡心旷。宝玉先禁不住，拿起壶来斟了一杯，一口饮尽。……当下刘姥姥听见这般音乐，且又有了酒，越发喜的手舞足蹈起来。宝玉……笑道："你瞧刘姥姥的样子。"黛玉笑道："当日圣乐一奏，百兽率舞，如今才一牛耳。"众姐妹都笑了。（第四十一回）

> 这里贾母仍带众人赏了一回桂花，又入席换暖酒来。正说着闲话，猛不防只听那壁厢桂花树下，呜呜咽咽，悠悠扬扬，吹出笛声来。趁着这明月清风，天空地净，真令人烦心顿解，万虑齐除，都肃然危坐，默默相赏。（第七十六回）

> 大家陪着又饮，说些笑话。只听桂花阴里，呜呜咽咽，袅袅悠悠，又发出一缕笛音来，果真比先前越发凄凉。大家都寂然而坐。夜静月明，且笛声悲怨，贾母年老带酒之人，听此声音，不免有触于心，禁不住坠下泪来。（第七十六回）

以上我们可以看到中国音乐的语境，它不是在音乐厅，也不是在教堂，而是在自然的景色与人的情怀的交融中。自然与抒情，这是中国诗的根本意境。西方音乐奏鸣曲、赋格曲主题的分布与展开过程，则镶入了西方史诗的叙事性与戏剧性的多线思维。

西方诗歌的那种"解说性、演义性的观物思维方式"和固定指义与西方

音乐句法结构和语义相似。然而，在中国古典诗里，利用未定位、未定关系，或关系模棱的词法与语法，使读者（或听者）获致一种自由观感、解读的空间，在物象与物象之间作若即若离的指义活动①。这与中国音乐句法结构和语义相似，从以下中西山水诗的比较中，可以看到这种差异。下面，我们选择中国唐代诗人王维的《鸟鸣涧》与英国浪漫主义诗人华兹华斯的《汀潭寺》进行比较。

王维的《鸟鸣涧》为：

人闲桂花落，

夜静春山空。

月出惊山鸟，

时鸣春涧中。

华氏的《汀潭寺》很长（150行），仅摘数行如下：

五年已经过去，五个夏天，

五个长的冬季！我再次听到

这些流水，自山泉泻下，

带着柔和的内陆的潺潺，我再次

看到这些高矗巍峨的悬岩，

在荒野隐幽的景色中感印

更深的隐幽的思想，而把

风景连接天空的寂静，

终于今日我再能够休息在

此黑梧桐下面，观看

农舍的田地和果园的叶树。

在这个季节里，未熟的果实

衣着一片青绿，隐没于

叶林矮树间。

以上我们正可以看到中国诗与乐写意的语义与西方诗与乐写实的语义之根本差异。

---

① 叶维廉．中国诗学．三联书店，1994．

（四）中国音乐及语言的哲学分析

中西音乐句法结构与其语言有根本关系，而语言对其音乐思维有着根本的规定性。洪堡特曾讲过，如果我们把语言看作解释精神发展过程的依据，那当然就必须把语言的发生归于民族的智能特征，而这种智能特征则需要到每一种语言的结构中去发现。

这里我们将李白的诗与西方人的译文相对照，可以发现两种语言智能特征中哲学思维的差异。

床前明月光，
疑是地上霜。
举头望明月，
低头思故乡。

Before my bed
there is bright moonlight,
So that it seems
like frost on the ground.
Lifting my head
I watch the bright moon，
Lowering my head
I dream that I'm home.
（Translation by Arthur Cooper）

从以上诗的中文与译文中我们可以看出以下三点差异：

第一，中文诗中没有“我”，而在译文中处处是“我”、“我的”（I、my）。

第二，中文诗中没有主语，而在译文中必须有主语。

第三，观物的方式，译文中由于“我”的视角形成“定点透视”；而中文中没有“我”的视角，则是一种“不定点”或“散点透视”。

从以上三点我们可以追寻中西文化两种语言的哲学或智能的几点差异：

第一，中文诗常没有“我”字的表达，说明主体与客体合一或圆融的哲学思维特征，“我”是隐含在诗中的，而不是主客体对立的，这正是中国音乐表创合一特征的思维基础。

第二，从人格表达方式来讲，中国人的“我”，是一种“大我”，不是一种“自我”，而且在汉语中没有客体的宾格的“我”，而英文则有宾格的 me、us。因此，中国音乐大多数都是集体“大我”创作的产品，没有个人署名那种客体的（宾格的）表达；与此相对，西方音乐作品必须署名，它是作曲家个性的客体表达。因此在诗及文学语言中，中文主语或形式主语是可以省略的，而英文则不可以省略。所以，西方音乐与语言是在主客体二元论宇宙观与普通的逻辑结构里，无法达到以超脱严格语法为先决条件的境界。

第三，中国音乐及语言句法的结构方式与中国诗、绘画、哲学观相整合。正如申小龙所说：“把汉语句子格局概括为‘散点透视’，我以为有两方面的涵义。一是汉语句子格局具有流动性。它以句读为单位，多点铺排，如中国山水画的格局，可以步步走，面面观，‘景内走动’。二是汉语句子格局具有整体性。它不欣赏个体语言单位（如单个句法结构）的自足性，而着意使为完成一个表达意图而组织起来的句读群在语义、逻辑、韵律上互为映衬，浑然一体。这时单个句读（词组）的语义和语法结构的‘价值’须在整个句子格局中才能肯定。这在中国山水画格局来说即‘景外鸟瞰’，从整体上把握平远、深远与高远。”①

第四，中国音乐及语言句法，对其审美把握认知的标准是“气韵生动”，而“气”是中国宇宙自然观构成的根本元素。在中国艺术中，“韵”最先出现在音乐领域，如西汉《京房传》云：“天子常以冬夏至御前殿，合八能之士，陈八音，听乐韵，度晷影，候钟律，权土灰，校阴阳。冬至阳气应，则韵清影长……夏至阴气应，则韵浊影短。”东汉蔡邕《琴赋》云：“清声发兮五音举，韵宫商兮动徵羽……于是繁弦既抑，雅韵复扬。”魏晋曹植《白鹤赋》云：“聆雅琴之清韵，亿六翮之末流。”嵇康《琴赋》云：“曲引向阑，众音将歇，改韵易调，奇弄乃发。”

“气韵”作为中国古典美范畴的成熟在魏晋南北朝，特别是绘画“六法”中的“气韵生动”，后成为中国美学中最重要的概念。如：“文章以气韵为主”（宋·陈善）；（山水画）“凡用笔，先求气韵，次采体要，然后精思”（宋·韩拙）；“唐人之诗，虽主乎情，而盛衰则在气韵”（明·许学夷）。

① 申小龙．中国句型文化．东北师范大学出版社，1988：516.

“气韵”是一种直觉、写意的把握方式，这也是出自中国人宇宙自然观“气”的一元论整体模式，而西方音乐及语言是“原子论”、“机械论”的，古代希腊以原子、几何、数构成其宇宙观、自然观。“汉民族的整体思维在文化形态上表现为一种心理视点动态延展的时间流，而非西方文化形态那种个体充实、物理视点静态固定的空间体。汉民族注重心理时间的思维方式在语言上的表现就是句子组织的流块建构。”①

总之，中国音乐记谱法如工尺谱、减字谱，其句法结构的时间观及其审美认知模式正是与中国语言、绘画、书法、建筑、舞蹈、文学艺术相通，并牢固地建立在自身哲学自然观、宇宙观、价值观基础之上的；而西方音乐艺术及语言也有相应的审美认知模式，并依托在其哲学自然观、宇宙观、价值观基础之上。

三、结语：音乐研究语言学转向的文化意义

在中国语言学研究中，20 世纪 80 年代兴起的文化语言学是新一代语言学者的杰出贡献。同样，中国音乐研究 80 年代兴起的民族音乐学研究（与文化语言学一样，都与文化人类学相关）也是一种新的贡献。这反映了它同汉语研究的共同历史境遇。从 80 年代起，在汉民族音乐研究方面，《音腔论》② 研究了汉语声调与中国音乐体系的根本联系；《论汉族民歌近似色彩区的划分》③ 研究了汉语各方言区与民歌音乐风格；《中西音乐及其文化背景之比较》④ 研究了中国音乐与中国语言、绘画、艺术、哲学的根本通约性。这些也可称为音乐研究中的语言学转向。新的研究开始突破原来西方音乐分析方法（如对音乐固定曲式结构、大小调属性、体裁分类等）的一些局限，最根本涉及了中国音乐与语言、地理、艺术、哲学文化等整体关系。这为中国音乐的研究增加了新的视角，但同时也出现了一些问题，如民族音乐学或音乐人类学是外来的，如何与中国音乐研究以及中国传统的音乐研究和史科研究（这暂不属于本文的研究）相适应，特别是中国音乐本体与文学在体系、认知、

① 申小龙．语文的阐释．辽宁教育出版社，1991：455．

② 沈洽．音腔论．中央音乐学院学报，1982（4）：13－21．

③ 苗晶，乔建中．论汉族民歌近似色彩区的划分．中央音乐学院学报，1985（1），（2）：26－34，29－41．

④ 管建华．中西音乐及其文化背景之比较．音乐探索，1985（4）：13－24．

历史研究上是无法脱离的。正如与“印度音乐是两千年印度文学组成的部分”相类似，而西方音乐本体在分析、习得、传承、创作上则形成了相对独立的体系。

在当今“全球化”的趋向中，我们还有必要来建立我们自己音乐体系的概念表达和音乐教育体系吗？“语言是文化的管轨”，如果我们在学习和应用西方音乐体系概念的同时，完全放弃自身的音乐分类的语言概念体系，那么，我们只能完全服从西方音乐文化发展轨迹，在多元文化中是无法获得自身一元的地位的。因为，我们如果按西方传统音乐学的语言概念来分析、划分、界定中国音乐，当我们通过它的理论框架——语言概念体系来观察中国音乐时，中国音乐就已经按照西方传统音乐学的体系被分类了。如中国音乐的概念体系被西方音乐所兼并，那就不用说中国音乐走向世界或立足于世界音乐之林了。

1996年国际音乐教育学会第22届世界大会召开了《音乐教育：为21世纪做准备》，其副题是：“音乐，一种普遍的语言”。在会议讨论中，对此副题，少部分人表示赞同，大部分人表示不同意，也有人采取谨慎而折中的态度。这一副题的讨论最早始于民族音乐学。在19世纪，人类学家和比较音乐家认为，在所有的文化和所有的音乐文化中，存在着普遍的特质——同质属性。诗人朗费罗说：“音乐是人类共同的语言。”诗人以此为主题，浪漫地夸张着音乐的力量，指望用音乐的力量，穿越所有文化的界限，视音乐为一种语言，在不同文化的人们之间交流思想和感情，而不论其年龄、性别、阶层或民族如何。当时教科书的标题《音乐史》，表白着音乐只有一种，而实际上，这种音乐史却是无可争辩的西欧艺术音乐历史，在许多人看来，西欧艺术音乐是人类成就的顶点，是衡量其他各种音乐的尺度。在整个20世纪，民族音乐学家都参与着否定“音乐，一种普遍的语言”概念的讨论。在1977年和1984年《民族音乐学》刊登了十多篇专论来讨论音乐的“普遍性”（Universal或译作“共性”）问题。音乐人类学家内特尔说：“首先，音乐必须从西方民族中心论的束缚中解放出来，民族音乐学必须弄清这些音乐的独立性，必须就它们自身的范畴以及对它们的认可进行论证，而不是把它们放到

进化过程的某一点上论其先进或完善。”(1983)①

美国音乐教育工作者马库纳认为：“越来越多的人逐渐形成音乐多样性的意识，他们很实在地认识到：那些陈词滥调如‘音乐是普遍的语言’正不断失去它的有效性。世界上包含许多音乐语言，每一种都有自己的系统，拥有自己的句法和语义学规则。”(1997)②

今天，从语言学转向来重新认识国乐的特征与价值，其重点就是要考虑中国音乐的“独立性”，并做“共时”研究。正如语言学家萨丕尔所言：“在每一种语言的表面的语音系统和语法系统背后，有一个稳定的无意识的心理模式，表面的语音实质和语法手段可以发生变化，但总的来说，内在的模式长期不变，而正是这种内在的模式决定语言的类型和演变的方向。”③ 这种“内在模式”也构成了不同音乐的“共时系统”。因此，一个民族音乐与语言一样，有历时的变化，也有“万变不离其宗”的东西。这就是各种音乐语言体现的共时的“独立性”或个性。当然，我们还需要对中国音乐语法（语音、句法、语义）的外显性进行再符码化。这也是本文探求“重识国乐”的文化意义所在，特别是在全球各种文化共时存在之际，追求独立性或个性正是每一个民族文化对世界文化多样化的一种贡献。

最后，笔者尝试性地提出“中国音乐语言观”，作为对学习和把握中国音乐传统必要的一种文化系统观念的参照。它有以下三个特征：

第一，中国各民族从不把音乐当做一个客观、静止、孤立，且在曲式结构或文本上自足的对象，音乐或曲谱或文本是一个人参与其中，与人文环境互为观照的、流动的，根据意义自足的表达与阐释过程。中国音乐语言结构与具体民族、文化和人的主体实践相关，它代表了中国诗性的思维方式、认知方式与行为方式。这与西方音乐在曲式结构上自足的音乐语言观与形而上学的哲学思维特征相异。

第二，中国音乐语言是一种特殊时间型构造，它的乐句在视点上是流动的，形态上松散，它的构句依靠意合方法，通过乐汇、乐逗（读）、乐句之间在意义上存在的相关性来连接，而不是遵照西方曲式结构主题材料的逻辑性

---

①② 坎贝多．音乐——普遍的语言．刘沛，译．云南艺术学院学报．1998.

③ 胡明扬．西方语言学名著选读．中国人民大学出版社，1998：208.

（如主题陈述、发展、再现）以及一种空间造型（如总谱中主题、织体写法）和视点固定（和声、对位的几何空间）的形态结构。对中国音乐语言的理解或语义的把握是通过对音乐意义的联想来感受的，它的审美方式是直觉整体的把握。

第三，中国音乐语言观具有中国哲学体系的观照，即中国音乐语言的构成、创作、表演、传承、审美、认知，汇通于中国艺术（书法、绘画、舞蹈、建筑等），并集中体现在中国哲学的自然观、宇宙观、价值观、方法论上。对中国音乐的理解和研究必须要建立自身文化音乐本体意义的语言观。只有在此深厚、广博、鲜明的文化哲学的观照下，中国音乐创作、表演、传承、审美、认知（如记谱法）研究才具有它自身理论体系的建构，才具有本民族文化精神和文化价值的定位。

中、日音乐发展接受西方影响之比较[①]

不管是“中国文化圈”（如日本前首相中曾根康弘说：“从历史角度看，日本属于中国文化圈，和中国的文化交流非常密切”[②]），还是“汉文化圈”（日本学者藤堂明保先生曾著有《汉字及其文化圈》[③]），或者“儒家文化圈”，或者“东亚社会”及“远东”这些概念，均可表明中日两国文化的紧密关系，而音乐文化的紧密关系自然也包含在其中了。

一、中日接受西方音乐背景之异同

中日接受西方音乐的背景之异同应考虑两点。一是中日传统文化类型特征的差异，二是近现代学习西方和社会变革的历史背景的异同。

中日传统音乐文化类型有三个不同特征：[④] 第一，中国传统音乐文化为

① 原文载于《中国音乐》1996 年第 1 期。

② 1991 年 5 月 3 日江泽民主席会见中曾根时中曾根的讲话。

③ 昭和四十六年八月（1971 年 8 月）光生馆发行。

④ 叶坦，赵光远．文明的运势——中日民族性诸形态比较研究．人民出版社，1992：44.

“原发性”类型特征，日本为“继发性”类型特征。日本学者大都承认中国古代文化哺育了日本古代文化，如家永三郎说：“汉民族向四周的长足发展，其余势也波及了日本列岛，给日本带来了金属文化和农耕技术。”在音乐方面，中国古代宫廷音乐，如雅乐，唐代的《兰陵王入阵曲》，与日本雅乐、舞乐中的《兰陵王》；乐器如琵琶、筝、三弦（三味线）、尺八等；日本戏曲、能、散乐、狂言、歌舞伎①；儒家音乐文化价值观、音乐美学、唱论等都与日本有影响关系②。

第二，中国传统音乐文化有很强的“自生创造性”，而日本则有很强的“移植模仿性”。李约瑟先生曾说过：“中国思想和文化模式的基本格调，却保持着明显的、从未间断的自发性。”中国地区性音乐风格（包括民歌、说唱、戏曲、器乐、歌舞等）文化自主体系的长期历史演变的存在便是其“自生创造性”特征的佐证。而日本的戏曲、说唱、器乐等便没有像中国有各地区的那么多剧种、曲种、乐种。与此相比，日本传统音乐的自生创造性显得贫乏。但日本音乐的移植模仿性特征擅长积极吸收、消化外来文化，并使其在本地生根，而成为自己民族传统文化的重要组成部分。

第三，中国传统音乐文化具有“稳定保守性”或“超稳定结构”特征，而日本则表现出“随机应变性”特征，如历史上对中国音乐文化以及 20 世纪对西方音乐文化的灵活吸收和随机应变性。以上三个特征自然影响到 20 世纪中日接受西方音乐文化的各个方面。

近现代学习西方和社会变革的历史背景的异同也促成了各自音乐发展的异同。首先，相同的是，在近代，中日都面临着西方资本主义势力的侵略，被迫与西方列强签订了不平等条约，处于不平等关系之中。于是，出于强烈的民族危机感和维护国家独立和振兴民族的愿望，开展了“洋务运动”、“明治维新”改革运动，提出了“中体西用”、“和魂洋才”等思想观念。③由此，学习西方强国的社会舆论极大地影响了文化舆论和音乐舆论，并成为支配中日 20 世纪音乐文化发展的主要动力。如果从 20 世纪中日文化历史发展的整

① 牛国玲．中外戏剧美学比较简论．中国戏剧出版社，1994．

②③ 王耀华．三弦艺术论（下）．海峡文艺出版社，1991．

个过程来看，各自又有不同的重心。20世纪上半叶，中国社会的主要任务是救亡图存，而下半叶处于外国资本主义势力的封锁包围，直到80年代中国开放，才重新打开了与西方音乐交流之门，在特定的历史背景下，其总的音乐文化势态是以注意意识形态和团结民众的社会功能为主流，并且发挥了很好的作用，这也显示了中国传统政体的“一元整合结构”① 的特点。另一方面，音乐与政体意识形态的整合在“文革”中造成了对西方现代音乐和中国传统音乐文化的否定和破坏，直到80年代才开始恢复“百花齐放、百家争鸣”的局面。

20世纪下半叶，日本都是全盘接受西方（欧美）音乐的教学体制，其音乐文化总的势态是以学习西方创作“折中东西方音乐的新音乐”当做自己音乐发展的目标。音乐创作的主流势态是以日本传统文学抒情美学为主导，从大量新音乐作品标题与其文学的关系中可以看出。“日本人认为把文学和政治联系起来或注重思想性，乃是庸俗的表现。因此，日本自古以来一直以‘俗脱’为要，日语称‘Akunuke’（脱俗、文雅、优美），也就是讲究‘风雅’。”② 这些文化观念与日本政体“二元离散结构”中的精神象征与实际政治相对分开，类似欧洲的教权与王权。③

二、中日学校音乐教育与新音乐进程之异同

1872年开始进行的普及近代化教育是日本迅速近代化的基础，其中也规定了中小学的音乐教育。中国是在1904年《奏定学堂章程》颁布后，才开始了在全国范围内以日本为楷模的教育改革，其中音乐作为必修课程之一。当时，中国留日的曾志忞、沈心工、李叔同等从日本带来了“学堂乐歌”（在日本，近代音乐工作者们试图发展一种新的“民族音乐”，它将日本传统音乐与西方音乐混合，这种尝试的结果是“学堂乐歌”的诞生，这种“学堂乐歌”用西方大小调音阶为基础，由专职人员写作，以钢琴伴奏）④。但此后，由于中国建立了近代教育体制，与日本教育及音乐教育的交流日趋减少。同

①②③ 江秀平. 走向近代化的东方对话——洋务运动与明治维新的比较. 中国社会科学出版社，1993.

④ 参见国际音教会第20届世界大会《共享世界音乐》论文集。

时由于中国留学生在日本所受教育的质量较差，如许多私立学校为了赢利搞短期速成教育，不能保证教育质量。[①] 受此影响，20年代后中国教育及音乐教育体制转向了欧美。在50年代始，音乐教育转向学习苏联，各地师范院校才普遍开始设音乐系，许多音乐课程是专业音乐院校模式的"压缩饼干"，其教材、教学法、课程建设薄弱、单一。到80年代改革开放，由于音乐师资大量缺乏，一些音乐院校开始设立音乐师范系，一些相对新的教学法才开始进入，如：柯达伊（1882—1967）教学法（50年代已形成国际性），达尔克劳兹（1865—1950）教学法（形成于1909年，20年代传入美国），奥尔夫（1895—1982）教学法（形成于20年代，50年代起成为国际性的教学法）。

综观近现代日本学校音乐教育总体水平强于中国，如公共音乐教育的师资水平较高，在其发展初期，有大量外籍教师进入公共音乐教育，而中国的外籍教师主要是进入专业音乐教育，进入公共音教极少。由于日本与西方音乐文化的紧密交流关系，因此，日本音乐教育的基础与西方差距不大。而且，日本创造的铃木教学法在50、60年代已成为国际性的教学法。

在专业音乐创作方面，中日在起步阶段和初期阶段均以西方古典乐派、浪漫乐派为参照，也出现了一些西方音乐适应性的探讨，如中国的赵元任、日本的山田耕作等，都在艺术歌曲及和声民族化方面，进行了积极的尝试与探索。中日专业音乐创作在文化发展过程中有两点差异，一是日本作曲家的作曲家联盟，正如"强力集团"的组织形式在中国是少有的，这可能反映出音乐组织形式在不同经济及文化发展中运作方式的不同。其二，在学习西方专业音乐创作的时距方面，就像中日近代化音乐教育确立的时距一样，中国要滞后30到40年。如20世纪上半叶，1927年由诸进三郎等五人组成的"太阳神乐团"，1933年以大木正夫为代表的"黎明作曲家同盟"，1934年以伊藤升为首成立了"新音乐派"（开始介绍、使用多调性与无调性等技巧），1932年伊福昭等成立了"新音乐联盟"，1930年箕作秋吉等16人成立了"新兴作曲家联盟"等等。二战后，日本普遍开始使用西方现代技法作曲，

---

① ［日］阿部洋．向日本借鉴：中国最早的近代化教育体制．金耀光，译//［加］许美德，［法］巴斯蒂．中外比较教育史．上海人民出版社，1990：90．

包括巴托克的调式半音体系、勋伯格等的十二音技法等。50年代日本就开始了“实验音乐”和“具体音乐”的创作，1955年日本广播电台音响实验室建立，60年代美国作曲家J. 凯奇两次访日，及其学生柳慧自美国留学归来，带来的反现代音乐观和不确定音乐、偶然音乐等，对日本专业音乐创作形成了很大冲击。

中国专业音乐创作在20世纪80年代以前主要以西方浪漫派为参照，在50至60年代，由于受苏联音乐文化及意识形态的影响，将西方现代音乐及技法都视为颓废的资产阶级音乐而加以排斥，“文革”期间甚至对西方无标题音乐、印象派音乐都进行了彻底的批判与否定。80年代改革开放后，英国葛尔教授、美籍华人周文中到中央音院讲学，中国专业音乐创作才开始形成较普遍使用西方现代音乐技法及“个性化”的音乐创作，在80年代中期形成“高潮”，90年代走入低谷，而流行音乐开始形成时尚，进入广泛的传播媒体。

三、中日音乐接受西方影响的历史反省

20世纪后半叶，特别是70年代后期，日中对音乐体制以及新创作的西方化标准有了许多反省。这种反省意识日本要比中国强得多，一是由于日本现代音乐是在西方音乐文化深刻而强烈的影响下发展起来的，二是由于日本在经济高度发展之后，民族文化意识日益觉醒，同时也出于对全球性的世界音乐与本土传统音乐关系问题的思考。

佐藤庆子讲：“到今日，当我们自己肯定在音乐技巧水平上总算已能与西欧平分秋色之时，西洋音乐那巨大的步子却正在走向终点。……由于J. 凯奇的偶然性音乐的出现，西洋音乐的逻辑性的历史观已面临寿终正寝。……一说到音乐，现在依然只是指1700年到1900年的两百年左右的音乐。音乐调研所时期的教育体制，至今基本上依然被继承下来，这真叫人惊讶。在现代这个多样的价值观念与情报交错着的社会里，只要这种逆时代而行的教育仍在实施，面向着未来的孩子们新鲜的感性和创造力的萌芽当然就被摘去，当然就干枯而失去生机。……难道我们没有做只用西洋音乐（而且也只是用它的一个时代）的一个尺度来衡量所有的音乐的蠢事吗？难道现在不是依然如故吗？使我国传统音乐微妙的音感、音色、间歇等等独特性得以产生的感性，

被认为是特殊的事物而束之高阁，一切都被注入西洋音乐的概念的铸模之中。是我们自己亲自放弃了传统，而这传统是经常回到活水源头来确认今日并展望未来的表现生命的源泉。"①

在 1992 年举办的主题为"共享世界音乐"的第 20 届世界音乐教育大会上，日本音乐家及 18 世纪音乐家 B. Ebisama 提出了一种告诫，他提醒到：大多数日本人进入音乐是通过引进的西欧艺术音乐是否在日本已被当作了世界音乐？如果这是事实，世界其他各种音乐在日本音乐课程中将处于何种位置呢？这一问题引起了大会许多音乐教育工作者的深思。在大会上，日本的 T. Miyoshi 在其《日本的音乐教育》一文中写道："实际上，日本音乐的要素和风格完全不同于西方，二者之间没有直接的关系，但日本的音乐教师被迫选择这两者的交融。西方音乐是和声式的，它基于管弦乐形式，在学校创造了一种适当排练的方法，而且它有其社会基础，包括大量听众。在调性体系的控制下，基于共同的调性、音阶、和声和规整节奏的理论，被认为不适合于在学校教学，而西方音乐便受到喜爱。于是，日本音乐教育一开始就使用五线谱方法建立一种调性，使用西方乐器如钢琴等等。这就是日本新音乐的开始，从 19 世纪末它便深深地扎根于学校之中。"②

从以上所述，也可以看出日本传统音乐与中国传统音乐有许多共同特点。当今，中国音乐界也开始意识到本土传统音乐传递的问题。例如 1995 年 12 月在广州召开的国民音乐教育研讨会其主题便是"中华文化为母语的音乐教育"。很明显，中日音乐文化发展面临着许多共同的问题，如处理本土音乐传统传承在学校音乐教育中的位置以及与西方音乐的关系的问题。与日本不同的是，中国音乐教育把那些发展的中国新音乐看得比原本传统更重要。有的人甚至把古今对立起来，以发展新的为名取代"古的"或传统的。而日本在传统保护方面实行了一些措施，如 1950 年日本政府公布了《日本文化财保护法》，1955 年有 11 位传统艺能的传承者为重要无形文化财。为保存、扶植日本古老传统艺术，日本政府承担了大部分经费和亏损风险。而在当今时代，

---

① [日] 佐藤庆子. 为了养成新的听觉——谈音乐变革的方位. 罗传开，译//李妲娜. 世界音乐教育集萃. 漓江出版社，1991：260－262.

② [日] Tsuneaki Miyoshi. 日本的音乐教育. 管建华，译. 中国音乐，1996 (1)：48－50.

中国商品经济急剧发展，各传统音乐剧团、剧种、曲种正面临着挑战，日本对传统的保护措施是值得借鉴和思考的。

四、从影响关系看中日音乐发展的未来

从音乐文化的历史发展来看，中国在音乐资源及自生创造性方面有着很大潜力。这因为它地域广阔、人口众多，拥有多民族的音乐文化，相比之下，日本地域相对狭窄、民族单一。中国地区性音乐风格的文化自主体系的传统因素在20世纪与西方的结合中仍部分地显示出来，如《梁山伯与祝英台》小提琴协奏曲与越剧音乐的关系；《嘎达梅林》与内蒙古民歌的关系；郭文景的《蜀道难》与川剧音乐的关系；谭盾的《风雅颂》与湖南音乐风格的关系；还有流行音乐中的“东北风”、“西北风”与地方音乐风格的关系等等。而日本有着善于学习、吸收外国文化的传统，其“移植模仿性”包含着灵活的音乐文化应变能力，如日本音乐家宫城道雄等在20世纪初便开始了日本民族器乐的“新音乐”创作。在50年代就基本上与西方同步开始进行“实验音乐”的创作，因此，日本能很快地形成模仿西方有影响的音乐作品，也包括电子音乐与合成音乐。

另一方面，中国文化的“稳定保守性”也使音乐发展长期处于一种封闭状态，特别是与西方相遇时处于一种极为被动的局面。而在此方面，日本文化则具有“随机应变性”和主动选择的特性。在学习西方音乐方面，日本在整体质量和数量上都要强于中国。如西方音乐在日本学校音乐教育与社会流行方面的普及化程度都很高，但在中国，广大农村人口对西方音乐所知甚少，西方音乐作为人类音乐文明的一部分，我们当代人是不可不知的。在外国音乐译介出版方面，日本也大大超过中国，到目前为止，中国译介的西方音乐辞典都是很小的单行本，而日本早已有二十卷的音乐辞典问世。而且，现已开始翻译20世纪90年代新版的《新格罗夫音乐和音乐家辞典》。在音乐学术信息方面，中国也远远落后于日本，例如，历届的国际音乐学术会议和国际音乐教育大会等会议，中国学者是极少参与的，近几年仍无大的改观。因此，中国音乐界是应当向日本音乐界学习的。

今天，尽管已是交通现代化的时代，从中国到日本旅行的时间远远少于在国内长距离旅行的时间。但是，中国公众普遍对日本音乐所知甚少，因为

我们的音乐教育课程中没有包含日本音乐的介绍。同样，日本音乐教育课程中也没有较全面地介绍中国地区性音乐风格。尽管如此，中日音乐还是有着许多共同的特点和渊源关系，需要深入研究，这将有益于对音乐文化演变发展规律的揭示，并将对中日音乐文化未来的发展提供有价值的经验，另一方面，中日20世纪接受西方音乐的共同历史文化进程，将促使中日两国人民今天从更高的层次来看中日或东方音乐，同时，有了对西方音乐文化的理解，加上当今世界对东方音乐文化的重视，中日极可能担负起未来世界东西方音乐对话的使命，为人类音乐文化的发展做出贡献。

附：

日本的音乐教育[①]

［日］Tsuneaki Miyoshi

管建华　编译

当今日本发展的现状可以说是它教育体系的一个结果，并引起了美国和欧洲的一些兴趣，因此许多音乐界的朋友约请我谈谈这方面的一些情况。日本的发展主要被看重的是它经济昌盛的意义，但我们认为教育的成功唯一是它经济的进步的思想是错误的。

虽然日本有它自己原本的音乐，其基于亚洲的传统文化，它也引进了跨度达一百多年的西方各国的现代音乐。实际上，日本在学习西方音乐方面取得的成绩和打下的基础，现在已使日本音乐家能够活动在世界各地。

在这种状况下，学校教育起着一种中心作用。为找出日本教育的特定价值所在，我们首先应考察它从二次大战后至今的学校教育，然后将它与其他各国相比较。在此篇文章中，我将提出二战结束以来关于日本音乐教育主要特点的考察的概要，这些特点包括以下四点：1. 日本的教师；2. 均同；3. 义务教育中音乐系的位置；4. 日本音乐教育的展望。

1. 日本的教师

日本的义务教育阶段包括六年小学和三年初中教育，这个阶段的教育工

① 原文载于《中国音乐》1996年第1期。

作被当作很重要的事情。这些培育系统化地由国家制定。教师在小学必须教所有的科目，不仅是音乐，而且教师如只会一点音乐是不能成为小学教师的。小学教师的培训是由国家大学的教育学院或者是在专业学校中获得。在初中，要受过专业训练的人员才能教孩子们。

为了获准进入学院，学生要求具有适当的较高的综合能力。这种能力的标准是由一种高要求的入学考试的方式所评价的，这种考试是进入教师的第一关。通过这种考试的人继续四年的学习，并获得教师资格，此后，他们必须通过其他考试，以及当地教育部门的会见和支配。此时，考试包含学生特定的科目，学院专业学习的教育以及教学能力的测试。这是进入该职业的第二关。学生直到通过这考试才能成为教师，如果考试失败，则将预备下一年的考试，并作为兼职教师做些临时性的工作。参加考试的都是三十岁以下的学生，三十岁以上的则很难进入教学专业。在日本，必须记住我们所明确的在大学的所作所为，毕业后普遍地继续这一专业以致终身。教学的行当被看作一种终身的工作，它始于学院，是一个被人看重的职业，在日本社会获有很高的地位。

从传统来看，教学职业能够成功地招聘很高能力的人，当评估日本义务教育时，人们应考虑到它培训的高水平，申请人的高标准以及广大公众的理解也为该体系提供了良好的支持。但近来，日本义务教育体系中较严重的问题已出现，第一流的申请者数量减少。随着扩大的经济发展，高中升入大学的比例迅速地增长，自二战结束后，日本高中生升入大学的数量就多，但实际上，这种增长反映的只是数量，而不是质量。并且，大量的增长具有削弱毕业生地位价值的基础，因为，当今许多人都是大学毕业生，所以教师不再像知识分子受到特别的尊崇，孩子和家长的态度也在改变。

较之其他国家的教师，日本教师在学校有更多的工作要做：评议、文书、教室的清洁、俱乐部活动的指导等等。这些事情通常都不是教师们干的，如在美国。

我们永远相信教育的重要意义都包含着教师们的传统的作用，而且唯有教师才能实现家长与学校的合作以及对孩子的尊重。但教师遇到的问题出于此，并导致了高质量申请者数量的衰减。

2. 均同

日本义务教育独一无二的特点是它对均同的考虑。全国的教师培训学院

基本上具有同样的课程和运用同样的体系去培育均同的音乐能力的教师。日本的各个教师培训学院，专业教育实现于同样的水平和同样的内容。

严重的问题已开始出现。在音乐班中，在学校教材的使用上有许多议论，因为日本孩子的音乐环境已迅速地改变。问题如“我们怎样看待流行音乐?”或者“我们如何看待日本音乐的传统?”等等。这些是当今所关注的，并已被学科音乐教师们严肃关注。

关于学校音乐的教材，我们小学有四种教材，初中有三种教材，各学校都可选择使用，而这些教材编制都有教育部起草的统一的学习课程基础。各出版公司基于学习课程有相同的理论框架，便使教材标准化，并建立在国家审美系统之下。对于音乐班级，各班级有三或四个作品是指定的作为“共同的歌唱教材”和“共同的听赏教材”，这在所有教材中都作为主要内容，具有某些突出的特点。但另一方面，却极少有什么根本的不同。由于所有班级的教学都是根据这些教材，教育体系在它的教材中就获得了“均同”。

正如以上所述，所有日本孩子的学校教育是义务的，它坚持要求任何年级所有学生是同样的年龄，似乎一个学生的学校的记录是优秀的，不可跳级，似乎学生不能获得考试及格分数，就不能留级。因此，好的与差的学生混合在一班中，我们称之为“Gyokuseki-Konkon”。好的学生不给予特殊的对待，相比之下，我们更关注的是改进那些能力差的学生，而不是去特别注意好的学生，这被认为是合意的，所有同学在一起学习，享有同样高的目标。

由于教育课程没有给孩子们的存在带来特殊，对每一个人“均同”的教育在日本占有很高的价值，这从明治时期开始，至今已有一百二十多年。日本教育的术语“均同”获得的意义不仅是机会均同，而是在方法和活动等方面也均同，有“大一统”的意义。

音乐也是如此，如课程的构成，教学的方法和教育体系自身已经获得的成功，而近来日本经济成功的兴趣已重点注意到一个方面，我们教育的“实效”。例如，有评论说孩子们“学习”音乐就像学习数学或科学，而不是在更高创造性的日常音乐教育环境中参与音乐。实际上，创造音乐教育的成功是日本教育状况构成的重要的一部分，在养育孩子们丰富的音乐知识中，培养他们歌唱和演奏乐器的能力有更进一步的成功。

3. 义务教育中音乐系的位置

在日本班级中，包括音乐班，每年有35周课，在学校全年时间总数有240天，而美国180天，英国是193天。相比之下，学校对于日本孩子们是主要活动的中心。

所有学校课程都基于教育部官方的“学习课程”，并有法律依据。最近，出现了一些思想的讨论和争论，许多人提出它不会比专业教师所制定的学校课程好的看法，看上去教育部的任务只是作为限定于体系的维持，争论还包括接受官方学习课程是否需要人们对于课程有严格的运用或一个更灵活的基础运用的划分。

在上述分析中，我们承认公共教育体系是现代国家的重要部分，我们需要采纳一系列我们教育课程的模式，以便培育我们国家教育的基础，保持和改进它的标准，在教育中实现机会均等的观念。然而，一种比较普遍适用的体系不可能是建立在其他国家的，有些人认为教育部太过于用它的“学习课程”的方式控制国家的义务教育。

在小学音乐班，每周有两次活动，并要求在全日本每个小学进行周期性教授。在初中，每年每周我们通常有两次音乐课，但现在初二、初三每周只有一次音乐课。以上事实似乎代表着日本义务教育体系的一个特征。每位家长都承认需要一种平衡的人文教育，由此认为艺术的科目是需要包含的。但今天，10个学生有9个升入高中，实际上学生直接从初中获得就业的只占百分之六。学生们升入高中或大学，大多不是为了学习和自己的缘故，而是因为这是获得大多数好工作的条件。因为进入高中就意味着学生首先必须通过较难的入学考试，并贯穿大多数人的生涯，在一些人眼中，学校的地位在他们毕业后仍然重要。

孩子们和他们的家长被迫为升学考试努力奋斗，不管他们是否喜欢这种考试。“Juku”是集中准备升学考试的私立学校，半数以上的日本初中生在他们正规班级后都去上“Juku”。在此情境中，人们认为艺术科目完全是需要的，但许多人认为这些科目只能分散精力，甚至有初中生他们认为不需要艺术科目或音乐、美术。在东京都教育研究中心的综合调查中，初中生不希望有音乐课的理由有以下几点：“那些喜欢音乐的应该去上音乐班，或作为一个

选修科目"；"对所有学生包括那些不喜欢音乐的学生把科目作为一种义务是浪费时间"；"我们不需要音乐，因为在毕业后它没有实用价值"；"音乐课是不必要的，因为它仅仅被看作是一种放松"。

这些看法不是中学生独有的，更糟的是，一些教师同行也认为音乐只能是依俱乐部活动水平而定，只有爱好音乐的学生才该学习音乐，音乐教师常常是与其他教师相隔离的，教师很难改变他们的态度。

日本初中音乐教学看上去是困难问题成堆，因为这种学校类型大都不是被看作义务教育的结果，而更多是作为升入高中或大学的一种"死记硬背"的学校。总的来看，这是现实的，教师们试图努力提高考试如日语、社会科学、数学等平均分数线，这些最为小学家长们所接受，在此氛围中，音乐教师不太受到重视。

4. 日本音乐教育的展望

19 世纪 60 年代，明治维新时期是一个激烈改革的时期，被称为一种"革命"。新政府有目的将日本重构为一个强有力的、中央集权国家。他认为教育对任何现代国家都有重要意义，这种意识相当统一。在 1870 年，为控制的目的和教育的管理，政府成立了教育部，控制和竞争两词可作为日本教育体系的基本特征，直至今日，它仍与教育部相关并继续享有强大的权威。新政府建立的教育体系采用了西方国家的模式。现在我们看当时教育体系的革命，不管它的运行，还是学校建构、教材、教师的资助以及课程，全部是模仿欧美的。

我们必然不会忽视引进欧洲风格是可能的事实，因为它的美术和音乐有一种高水平的发展，而且已经存在日本人中。但对于我们来讲，它不可能让我们教育的各个部分都联系日本的文化和社会，它与我们优良的传统是分离的。因此，为了学校教育的特定目标，音乐教育工作者试图发展一种新的"民族音乐"，其将日本传统音乐与西方音乐混合。这种努力的结果是"学堂乐歌"的诞生，用西方大小调音阶为基础，由专职人员写作，以钢琴伴奏。

但实际上，日本音乐的要素和风格完全不同于西方，二者之间没有直接的关系，日本的音乐教师被迫选择为这两者的交融。西方音乐是和声式的，它基于管弦乐形式，在学校创造了一种相适的练习方法，而且它有其社会基

础，包括大量听众。在调性体系的控制下，基于共同的调性、音阶、和声和规整节奏的理论，它被认为是更容易教学的。另一方面，日本音乐不具有任何共同的理论，因为音乐演奏者相互之间的术语各不相同，其依据于时间、地点、主导风格。日本也没有像西方把所有音乐放在一起组成一种活动的分类系统，相反，许多音乐的差异、风格及传统是共时存在的，日本音乐注重强调由旋律创造的气象，它是高度的个人化的艺术形式。但这种个人性质限制了传递，并被认为不适合在学校教学，因此西方音乐便受到师生喜爱。于是，日本音乐教育一开始就使用五线谱，建立一种调性，引用西方乐器如钢琴。这就是日本新音乐的开始，从19世纪末，它便深深地扎根于学校。

二战后的美国占领时期，集中于部委的教育控制受到削弱。但20世纪50年代，出现了一种反“美国化”的行动，它又促进了本土政府和教育部开始重新考虑控制，其包括加强“学习课程”的标准化，学校教材的审核，在初中减少一些选修科目。

找到未来最好的方向是一个困难的过程，如“哪些”音乐是应学习的问题。战后，音乐教育包含了创造于明治时期的新的日本音乐，但越来越多的西方音乐被采用，并获得主流地位，以致寻求原来的日本音乐道路被重新强调。流行音乐现也进入孩子们生活中，它的采用也是需要考虑的。

另外，日本也存在社会变迁的问题。近来，“Kyouiku-mama”一词已成为一种趋势，它是指那些很有志于儿童教育的妈妈们，普遍有一种贬低的含义。这一词是基于假定家庭是社会的基础，但对于日本社会的现代观念，它是一个有选择的社会，不是基于家庭，而是基于群体。

在明治维新时期，旧的阶层地位被废弃，通常组成的高级阶层的武士，失去了他们祖先给予他们的地位。新的学校教育体系给予那些有能力的人很高的社会地位。于是，“学者阶层”（meritocracy）替代了“贵族阶层”（aristocracy）。属于前武士阶层的那些具有雄心和聪明的孩子们，放弃了传统家族的优越感，转入通过学校去获得恢复他们地位的机会。尽管作为牢固单元的家庭分裂已是事实，但一种核心家庭数目的增长已经来临，“Kyouiku-mama”的出现显示出教育的抱负，并对有较高社会雄心的家庭是少许张力激发的因素之一。

在决定音乐教育和能力的水平方面存在着问题：阅读的能力是客观真实

的，区辨音乐的音程、节奏的能力以及记忆总谱的能力都是需要的，但它作为我们判断儿童的能力是否合适？在日本学校中，音乐与其他科目一样，根据一种统一的课程，在全日本各中小学都采纳同样的教科书，所有孩子从学校毕业都具有相同的音乐教育水平。

1984年，特别教育委员会成立，由跨部门的突出的个体、学者和有经验的教师组成。在三年的争议之后，该委员会对随后的教育改革带来很大影响，包括对教育部强调权控制进行调和的主张，结合规模最大的大学的改革，由于所看到的冲突，考虑到合并和转向，以及市场的强制性和“自然选择”的状况。

当今，那些同意唯有保持教育严格规律的观点是前后矛盾的。当日本社会很大程度变得富有，从强制变得自由，这些前后矛盾导致了许多反学校的问题，如对教师的施暴、愚昧的威胁和逃学。

很明显，日本义务教育体系将继续走向比现在更为自由的方向。我们大家将怀着极大的兴趣去看待未来作为这种进程一部分的音乐教育的改革，以及音乐教师如何对此作出贡献。

第三章

中国传统音乐价值及地位的探讨

中国音乐文化发展主体性危机的思考①

一、中西音乐关系的错位的反省

20 世纪随着西方音乐文化的移入，许多学者接受并采纳了西方音乐史观的标准，如从单音音乐进化到先进的复音音乐的历史观，将中国音乐按西方音乐史观定位到单音音乐阶段，由此，决定了中国音乐的历史必然将由西方来指导，一切音响及行为审美思维历史将按西方标准来评判。接受西方音乐观的另一强大支柱是文化直线进化论，把文化中器物（技术）层面横移到观念（艺术）层面，由此，西方工业化技术发达国家的艺术音乐便是发展的先进标准，农业社会的音乐必然更换成西方工业社会的音乐，别人的过去是我们的今天，别人的今天是我们的明天。于是，中西音乐关系变成了古今关系或新旧关系，凡是西方的就是新的、今天的或现代的，凡是中国传统的就是旧的、昨天的或古代的。实际上，如果用当代音乐人类学的平等价值观念对照中西音乐的话，中国传统音乐对西方人来说也有许多是“新的”或“现代的”。如：中国传统音乐没用一个和弦连接和西方式的对位写法，其音乐风格、音响变量方式、音色组合方式（如古琴、打击乐）、不确定性操作等等，都是在西方和声体制资源竭尽之后，作为东方人的音响采样组织及思维方式的现代价值才被发现，它构成了根本不同于西方音乐的演进史观。中西方音乐有着互不包容的主流特质及文化历史背景。为何西方音乐史观能长期深入地影响到许多中国音乐家的音乐观？在此可简单列出四点：① 西方音乐理论“话语系统”在中国音乐教育及音乐文化中的接受与操作的权威性和主流地位，这种“话语系统”不仅包含具体音乐声学、创作、奏唱、理论各方面，更重要的是它代表一种整体的文化价值体系（如宗教、哲学、语言、艺术、美学等）。② 主体的中国音乐史观没能公平或平等地与西方音乐史观对话（比较），就被纳入了西方音乐进化史观（如单音至复音的历史时期划分）的理论框架内。③ 音乐与文化割裂，因为音乐是音响的（“乐音运动的形式”），与文

① 原文载于《音乐研究》1995 年第 4 期。

化无关，所以西方音乐形式是跨文化的最高形式。④ 西方音乐是科学的。基本乐理、视唱练耳、和声学等都是科学的，无民族性可言。

中西音乐关系如果要想获得平等，从错位到回位，就必须理清上述四点。在此权以当代学术背景略作阐述：① 不同音乐文化“语言系统”不能置换，甚至“音乐”概念的含义都是不同的。置换的结果是对本文化的理解产生歧义，并由此产生错误的操作，如对中国音乐所下“单声音乐”的定义，中国音乐是不科学的等等错误结论，以至中国乐制调律应转向西方十二平均律、中乐器的标准化、乐队编制符合和声表现体制化等。西方音乐“话语系统”的有限性不经过主体文化的检验比较，弄清其意义，本土音乐话语系统就很难保持独立意义，由此只能次属西方，不能维护主体的平等地位，从而失去对自我发展的考虑。② 西方音乐史观是直线阶梯式进化的机械史观，这一史观在后现代时期已被解构。中国地区性音乐风格体系属于有机史观，也有其哲学宇宙观基础。各地区音乐风格的有机共存，不属于像西方古典、浪漫、印象、表现……直线式的，正如中国音乐不能形成像南派进化到北派的直线逻辑。③ 音乐并非纯音响的，它是由文化界定的，如西方的纯音乐、噪音音乐、具体音乐、无声音乐等概念离开特定文化是不能成立的，音乐的非音响层面如“语法”、语境、思维方法、美学、心理学、哲学等是具有深层结构意义的。④ 音乐与科学既相关但又不同，如果从宇宙观来看，音乐、艺术、科学、哲学又具有统一性，从希腊毕达哥拉斯数的宇宙到近代科学牛顿力学的绝对时空的宇宙观的欧几里得几何特性笼罩了西方传统音乐、雕塑、绘画、建筑等艺术的时空特性，因此把西方的基本乐理、和声学体制概括为音乐的经典力学是很贴切的。正如爱因斯坦相对论对牛顿绝对时空观的解构与重构一样，20 世纪西方音乐及其他艺术的时空观也出现了解构，如后现代主义文化研究学者 D. 贝尔所指出的西方音乐，艺术的理性宇宙观的破裂与解构，西方科学家、哲学家、艺术家、音乐家都开始注意到中国（东方）宇宙观的合理性。英国科学家李约瑟认为：“中国人民的思想和哲学传统在许多方面都比基督教徒的世界观更和现代科学合拍。”① 因此，在当今知识谱系转换的背

---

① ［英］J. 李约瑟. 东西方的科学与社会//［英］M. 戈德史密斯，A. L. 马凯. 科学的科学——技术时代的社会. 赵红州等，译. 科学出版社，1985：149.

景下，我们就不能再说西方音乐是科学的、中国音乐是不科学的，正如中西医理论也是基于两种文化宇宙观，我们也不能说西医是科学的、中医是不科学的，一切都有待于理论的重新评价与重构。

尽管笔者的以上观点可能是有道理的，但由于中国音乐教育中西方音乐体系所具有的主体地位，学生们仍然以此塑造着他们的音乐观和价值观，并带着这些观念离开学校参与到各种音乐的社会生活中，影响着知识界和日常生活中人们的音乐观念和价值操作，甚至音乐文化发展的价值取向。

二、中国传统音乐传承、主体性及价值判断的危机

中国传统音乐在本文化系统内仅占有亚文化的地位，在当代中国音乐教育中它只是一种非系统化理论的音乐教育。因为基础理论都是西方的，西方音乐理论教学移入是系统化的，传统文人音乐在社会中的传承几乎断裂，当代的文人知识分子如文学家、美学家、诗人、画家大多数已不再承继古琴文化的传统了；在学校音乐教育中，古琴也已是一种稀有乐器了。

音乐教育首先应该担负起自身音乐文化的传承与建构任务，不管是印度还是西方都是如此，但在中国音乐教育中却出现了断裂的现象，一是音乐课程设置与传统的断裂，没有一个完整反映中国传统音乐的系统课程。二是缺乏自己系统的理论，如中国音乐的“语法”结构、演变规律、音乐风格类型及音感音色的听辨分析等等。印度音乐家到中国音乐学院访问，认为中国用钢琴十二平均律训练耳朵是不可思议的事，因为中国的调音体系与印度一样，也是与西方不相同的。三是中国传统音乐的文化价值定位的问题，学生学习民歌、说唱、戏曲、器乐等只是把它们作为专业音乐创作或演奏唱的素材或灵感，而不是有独立的音乐文化的艺术、美学相关特征的解读。学习中国音乐的学生不学中国哲学，以致对自身音乐的价值论、思维方法、艺术创作及认知方式毫无把握，并丧失自我文化的立场，随西方专业音乐的价值、审美、艺术流派风格概念来发展传统音乐。

由于西方音乐教育及价值观的影响，音乐发展的评判标准也很近似西方，中国民族声乐、器乐的比赛，都运用了标准化的类似西方浪漫派、现代派以技术形式为重的价值标准，如琵琶的比赛，大珠小珠都落一盘，已无个人风格可言，学习者大多以录音为参照标准。传统器乐像古琴琴曲的阐释方式如

解题、作诗、解读、打谱等个人风格流派已无继续。民歌的地域性风格在比赛中也无凸现。在近年的一次国际管乐节的预赛中，北京的音乐院校就没找到能吹出浓郁河南牌子风格的唢呐人选，最后还是来自黄河边的一位老农完成了录音制作。一次电视台要录制京韵大鼓的音响，在音乐院校找的三弦无论怎样也弹不出京味。乐队为了使唢呐的声音符合管弦乐队音响，其哨片变得近似双簧管。传统音乐“活的”语法如《江南丝竹》吹打合奏等的即兴性、广东音乐细腻的音感音色韵味在音乐院校的教学传承中根本没有坚实的基础。传统音乐的演变机制大多转变自西方。传统音乐的声学美学观念、乐队编制及演出场合都在改变。传统器乐的最高形式则由协奏曲、奏鸣曲、交响乐队统领，笛子、二胡、琵琶无此形式，便谈不上发展，更谈不上达到现代化的标准。总之，中国传统音乐的心理学、伦理学、美学、生态学等价值也被“削足适履”而纳进了西方专业音乐演进的轨迹。那些专业音乐评论家们随时等待着证明西方音乐新技法、新观念带来发展的新动力，或中国人短时间内在适应西方音乐美学价值观念的国际性比赛中获奖来证明中国音乐取得了世界地位。正是这种依附性使我们放弃了立足自身的思考，同时也放弃了对东方音乐的研习，把东西音乐关系也纳入了古今关系。令人迷惑不解的是，当今国际及比较音乐教育界已经普遍认识到并采纳了多元文化观念，而我们许多音乐家还是一元论文化的音乐价值观，为何非要把西方百多年前交响乐的形式当作我们发展的明天，而不是把它作为人类音乐的遗产来接受呢？为何非要固守西方19世纪的音乐价值观念呢？这种观念或许正说明了当今我们音乐教育体系及价值观念所处的现状。

何为中国音乐的主体？是“新潮音乐”，还是存在于国外或在国际音乐比赛中获奖的那些音乐作品？这些音乐的美学观念主要是依附于西方文化语境的，他们所观察的“中国性”仍是以他者轨迹为音乐立场角度的一种选择。这种他性的“中国性”不管是宣泄古代原始情调的种族音色和显露对传统封建劣根性的反抗或还是企图张扬民族精神，都是一种虚幻的“中国性”，正如电影《黄土地》、《红高粱》、《大红灯笼高高挂》中的原始情调的中国性，与西方电影《走出非洲》、《印度之行》等对东方性的塑造，都是一种他性的“东方”。德彪西的钢琴组曲，柴科夫斯基《胡桃夹子》的“中国舞曲”，里姆斯基-科萨科夫的《天方夜谭》，斯特拉文斯基的《春之祭》，克拉姆的《远古

的童声》都具有这种他性的东方或原始情调。近年来学者们对国际电影评奖所作的文化批判是值得思考的，“大红灯笼”为谁挂?“从《黄土地》意外地被西方‘发现’时起，张艺谋就开始琢磨以怎样的异国情调去‘征服’西方。对中国人来说是原始情调的东西，在西方人那里就成为异国情调。张艺谋从《红高粱》开始，一步一个脚印地带着原始情调厚礼走向西方。但是，一味揣摩西方‘他者’规范的结果，却是‘自我’、‘我性’被西方‘他者’、‘他性’暗中置换。他的‘我性’的中国其实不过是西方‘他性’的中国的幻想。而真正的‘我性’的中国，仍然还没有争得发言的权利。”①

三、寻求解决主体性危机的思路

在当今全球文化进程中，各国领导人都极其重视传统文化的问题。中国国家主席江泽民曾经谈道，中华民族是一个有五千年灿烂历史文化传统和巨大生命力、创造力的伟大民族。如果不深深地植根于自己的土地，从自己人民的需要出发，坚持继承和发展自己的民族艺术，在文化艺术领域丧失独立性，最终就会成为外国特别是西方文化的附庸，这是非常危险的。同时，我们对于西方国家和其他国家的一切优秀的、进步的文化艺术成果，要注意积极学习和借鉴，如果拒绝学习和借鉴，那也是错误的。② 韩国某任总理一次在中国社科院讲演时也指出：现代化进程中如果价值体系和文化传统遭到破坏，那么这个社会就会面临主体性的危机，而一个社会的主体性危机则往往会诱发经营和管理这个社会的政治体制的正统性危机。③ 90年代的世界是仅次于产业化时代的信息化大革命时代，如果说18世纪末的产业革命是由帝国主义来维系的，而20世纪末的信息革命则成为世界共享和平与繁荣的一个转机。在清醒地意识到世界大趋势的同时，个别社会或个别国家所具有的传统、文化、价值却是不能破坏的，这是必须坚持的原则。“世界化与社会保固”就是多元化地参与世界共同发展的同时，又能保存自己的价值、文化

① 王一川．我性的还是他性的“中国”——张艺谋影片的原始情调阐释．中国文化研究，1994(4).

② 江泽民．弘扬民族艺术，振奋民族精神．人民日报，1995-05-23.

③ 郭海燕．爱国主义教育新论．海潮出版社，1997：83.

和传统。这是一个与环境保护同等重要的问题，是人类生活质量得以保障的必要条件。①

音乐与文化价值是紧密相关的，在当今世界化趋势中如何发展中国民族音乐艺术是文化发展研究的一个重要课题。在此，笔者仅提出几点看法：

1. 中国音乐体系的价值厘定

其包括音乐声学美学、记谱学、心理学、伦理学、语言学、符号学、社会学、生态学、哲学等价值。特别是中国音乐声学美学，它具有汉藏语的声韵美，既不同于西方传统音乐声学美学观，也不同于当代创作中他性"中国性"的声音美学观。确认这一点很重要，以便在音乐文化发展中有自己文化的美学价值观标准和立足点。声乐界曾有过声音美学观念的争论，如美声唱法说传统唱法像"猫叫"，传统唱法说美声唱法像"牛叫"。后来民族唱法以美声训练为基础，再以汉字的腔去贴，成为中西融合的唱法，但实际上并没有解释出中国音乐各地区性歌唱风格的发声学、语言学及东方声音"情味"美学的丰富多样性，而民族唱法则成为比赛的标准唱法。民族乐队组合的声学美学观念大多向西方和声体制的声学美学观念靠拢，有时常常感到水墨画的音响画面空间填满了厚重的和声油彩，那自由的线条空间被和弦的明暗透视空间所凝固，往往失去了生动气韵。中国民族乐队的发展如果没有对传统乐器乐曲艺术美学的地域文化和历史做深入细致的理论研究，仅靠一些演奏感觉或他性"中国性"创作的感觉，是无法建立新的理论体系基础的。

2. 必须转变心态

20 世纪中国音乐界对自我认识的一条思路是，以西方为参照找到中国音乐的"落后"。现在我们是否能换一条思路，以中国和东方为参照去找西方音乐的"落后"。换句话说，中国有何种音乐文化特质是西方没有的或发展并不充分或不"优秀"的。我们的弱势心态使得我们要用西方音乐的方式去争得先进，争得国际第一，你管弦乐队有一百人编制，我民乐队也要有一百人，仿佛天天照西洋镜，最后更像别人，却失去了自我。实际上，20 世纪后半叶西方音乐流派直线机械进化史观已经终结。60 年代末，西方已开始认识到各

① 世界化，但不能破坏自己的文化价值．北京青年报，1995-05-18.

种文化音乐都有各自的美及文化价值，不能在他们之间划分等级。90年代全球多元化音乐教育已成为国际及比较音乐教育的重点话题，如1992年召开的国际性会议“共享世界音乐”。而我们似乎还滞后在19世纪的西方音乐史观上看待自我及世界音乐，这是值得我们深思的。

3. 促进本土音乐与世界的对话

当今中国作曲家参加国际性的音乐作品比赛是一种交流方式，但重要的是中国传统音乐与外界的交流。20世纪30年代梅兰芳到苏联演出，被称为与布莱希特、斯坦尼斯拉夫斯基并列的三大表演体系之一。近年来，中国传统音乐在国外的演出也越来越受到重视，一位已在法国从事十二年音乐活动的中国音乐学院校友在校庆30周年时深有感触地说：“中国音乐学院的人要有自己的风格，搞出民族音乐学派来，眼睛尽可瞄准世界大赛，但重要的是要用自己的东西征服别人，而后者更有说服力。”①

4. 中国音乐体系系统课程的设计与建设，目前存在于音乐学院的课程是零散的、非系统化的

中国音乐基础的训练（如基本音感音色的训练、各种类音乐风格的分析）及理论（如基本乐理、各音乐风格的历史规律等）的学习，演奏唱的操作（如即兴方式或古琴曲的操作等），音乐与艺术、美学、哲学、文化相关的课程，三者缺一不可，它与西方音乐体系课程形成相对独立有机整体的系统，互不排斥取代。那种唱点民歌或戏曲说唱曲调，再用西方作品分析模式分析民族器乐的“作品”，讲讲中国古代音乐如何经由近现代西方音乐的传入而进化到人类交响音乐的“顶峰”，这种支离破碎并与中国艺术文化历史割裂的传统音乐的教学，很难使学生对传统音乐有系统的与西方音乐艺术具有平等价值意义的把握，所以需要重整教学，特别是要重整传统音乐的丰富资源，如古琴音乐（它在音律、音色、操作、美学、文化价值等方面，都是中国音乐的代表），它应像钢琴在西方音乐中一样在中国传统音乐中作为基础的必修课。充分利用本土音乐资源是当今国际音乐教育研究的一个重要课题，如芬兰传统音乐研究者们发起一个长期运动，将标志芬兰民族乐器的坎特勒

① 时可龙．母校和恩师．中国音乐，1994（3）：8．

（Kantele，一种五至七弦的拨弦乐器）纳入音乐教育，这一乐器在上世纪 70 年代几乎已被遗忘，而如今却已普遍用于芬兰各学校的音乐教育。[①]《中华人民共和国教育法》第六、七条规定，国家在受教育者中进行爱国主义的教育，教育应当继承和弘扬中华民族优秀的历史文化传统，吸收人类文明发展的一切优秀成果。有鉴于此，不管是继承弘扬中华传统还是吸收外来传统，都不可能在娱乐圈或流行音乐中去弘扬传统。没有坚实系统的中国音乐课程基础是无法完成此项任务的，而只有靠国家部门立项和支持，才能完成这一巨大的系统工程。在越来越依靠现代教育进行文化传统传承的社会中，此举将关系到中国传统音乐继承和发展成败的未来。

对于中国音乐文化的发展可能需要建立一种综合性的评价，因为我们文化中存在各种各样的音乐以及各种层面上的问题，我们不可能拿一种音乐文化参项如小提琴、钢琴、美声、音乐作曲的国际比赛作为整体评价的标准。如何建立各种发展的目标、规划、具体实施以及综合的评估或由谁来评估，这还有待于探讨。但中国音乐教育里传统音乐体系系统教学的发展将是评估的重要主体“我性”，不管是海内外中国作曲家所具有的优势，还是中国音乐在海内外的传播或人类世界音乐遗产的中国部分的继承，都将依靠这一主体的扩展。

中国传统音乐的多角审视[②]

一、音乐文化审视的态度

由于受西方传统音乐价值观念的影响太深，我们几乎失去了对中国和东方传统音乐做出平等、公允的价值判断的能力。人们可能认为，专业化创作与工业化的专业分工是同步的，农业社会向工业社会发展的转向是必然的趋势。因此，西方在工业化背景下发展起来的音乐专业化是我们今天必然、唯

① 管建华，编译．芬兰的民间音乐研究与音乐民族学．中国音乐，1995（3）．

② 原文名为《音乐传统的多角审视》，载于《音乐研究》1991 年第 2 期。

一的价值取向。领导音乐文化发展的是专业音乐创作，而中国传统音乐或民族民间音乐均属于专业化发展的前阶段，音乐的行为方式（如即兴创作、地区性或群体性创作等音乐文化风格体系）不具有科学、专业化以及民族文化的价值特征，它仅属于西方工业社会音乐文明的过去发展阶段。因此，这也是中西方音乐比较没有能像哲学、文学、绘画、建筑、文化在平等地位进行比较的重要原因之一。比较文化研究也指出了这种问题的根结所在："西方现代理论采取了最'图式化'的阶段划分法——'传统—现代'两分法。西方在19世纪就进入了'现代阶段'，而第三世界发展中国家则仍属于'传统社会'。因此，发展中国家的文化只能与西方前工业化时期文化相比较，从中抽取几个具有类似性的方面和特征，进而便断言，比较的双方在一切方面（至少是一切本质方面）都具有类似性。这样，在空间上与西方文化共存的其他民族文化，便被等同于西方文化在时间上的一个较早的历史片段。这种所谓'传统—现代'的分野，从而蛮横地把世界上各民族文化在空间上的不同分布状况，硬性纳入以西方发展为标准模式的，所谓全球性现代化历程之中。由于把全世界各种文化间的'同时性'共存现象，作了单一的'历时性'转换，因而使得丰富而复杂的全球性文化交互作用关系，仅仅被理解成一种单向的，同'先进'的西方文化趋同的过程。按照这个'逻辑'，一切民族文化都是现代化的阻力，统统必须置于由西方文化进行改造的范围之内。而现代化经济和工艺技术所具有的无可抗拒的力量，必然会逼使那些最初各不相似的社会趋向一致。"①《西方的没落》一书的作者斯宾格勒也对这种西方现代化理论做过批判，他讲："我曾经指出过下列观点的肤浅，即：人类的进程是依照'古代、中世纪、现代'等阶段线性发展的。这一观点使我们看不到真正的历史，看不到更高文化的结构。艺术历史是一个令人瞩目的例子。在设想一些永恒的艺术领域的存在之后，人们便进而根据古代—中世纪—现代的模式去为这些领域建立历史秩序。当然，他们排斥了印度和东亚的艺术。诃克苏姆和萨巴的艺术，以及萨桑尼兹和俄国的艺术。即使不遭排斥，这些艺术至多

---

① 冯钢. 现代文化与社会的时代命运——略探东西方世界的"文化危机"//徐雁，等. 中国文化的历史命运论文集. 辽宁大学出版社，1988：145-149.

也不过居于附属的地位。谁也不曾想到这些结果表明了方法的谬误性。”①

根据“传统与现代”的分野，“人们通常把西方的‘过去’看成是‘新的’、‘先进的’，而把中国的‘过去’看成是‘旧的’、‘落后的’。……于是，这种‘新的’‘过去’便成了我们‘现在’的主宰，我们没有自己的‘现在’，而且永远不会有。这种观点虽然反对用中国的‘过去’来设计‘现在’，但却津津乐道地用西人的‘过去’来裁夺‘现在’，要求在各方面都向西方的‘过去’看齐。而对于西方的‘现在’，我们则可以视而不见，所谓‘后工业社会’、‘后现代问题’那只是我们的‘未来’。我们不仅没有‘现在’，甚至还失去了‘未来’。中国人自己的‘今天’和‘明天’，统统被纳入了西方那个‘明天将为今天的收益偿付重大代价’的‘过去’模式中。在西方现代化理论家们看来，西方工业文明今天所面临的危机，仅仅只是西方发达国家才有‘资格’面临的病症，是只属于发达国家的‘富贵病’。对于第三世界发展中国家来说，首先的任务必须是争得‘生病’的条件，然后才有资格讨论‘治病’的问题，你必须首先设法发胖，然后再来考虑如何减肥。因此，第三世界发展中国家的任务是首先解决自己的‘文化危机’，即克服外来的西方文化对本土传统文化的‘超前’状况，按照西方的发展模式来改造以至销蚀本土文化，实现‘社会现代化’和‘人的现代化’。”②

由于人们相信西方音乐的技术结构（如和声、复调、曲式、配器、乐理等）是一个绝对科学的体系，它是完全超于民族性之上的，因此，中国传统音乐的发展，也就是在此技术结构和理论体系内的改造和建构（包括采用新技法为传统器乐而进行的创作）。这种“绝对科学”的观点仍是基于工业社会一元论的科学观和价值观，而随着科学、哲学、社会等的发展，西方开始认识到科学和价值的多元性（一些西方科学家，如李约瑟否定了只有西方文明才具有科学性的传统观点），这也是后工业社会不同于工业社会的价值观念。但这些科学观和价值观的改变对于音乐似乎是个例外，也并没有影响到戴着西方传统音乐价值观念眼镜对中国传统音乐价值的评价的改变。尽管西方音

① ［德］斯宾格勒．西方的没落．花永年，编译．浙江人民出版社，1989：21－22．

② 冯钢．现代文化与社会的时代命运——略探东西方世界的“文化危机”//徐雁，等．中国文化的历史命运论文集．辽宁大学出版社，1988：147，154．

乐技术结构的机械性本体的缺陷（如绝对时间、绝对音高、标准的共性写作全控制等）已经暴露出来，人们仍然相信这是后工业社会音乐中才有资格患的“富贵病”。我们才刚进入工业化成长期，刚从“中世纪”单音音乐进入到复音音乐时期，许多人对传统音乐也采取了文化价值相对论的态度，但由于相对西方音乐体系的价值观和科学观没有建立，即在音乐理论方面对中国传统音乐不同于西方传统音乐的价值和科学特性的确认或公认，两者的比较研究也没有展开，无形之中，在发展中的音乐文化中，西方传统音乐的价值观念仍具有垄断的地位。而以西方传统音乐价值观来衡量和评价中国传统音乐的错误观点，经辗转传播后仍影响着音乐界、知识界和公众的音乐观和态度。比较文化学者余英时先生曾提道：“凯恩斯论及经济问题时曾有一句名言：‘从事实际工作的人，总认为他们完全不受学术思想界的影响，但事实上他们往往是已故经济学家（学说的）的奴隶。’文化问题也正是如此，价值系统问题如果长久地不获澄清，会给中国文化招致毁灭性的后果，更不必说什么现代化转化的空话了。”

20世纪初西方文化的传入，中西文化之争也同样出现于音乐领域，由于当时面临最紧迫的是救国问题，因而很少能在平心静气地、科学地总结本土文化和传统音乐的基础上，去观察、体验、充分认识西方音乐的价值，这就不可能不发生“全盘西化”或“国粹”那样的偏颇。20世纪后半叶，西方学术界在对自身传统文化的批判以及各种文化的平等比较中，开始重新认识不同文化的价值，因此，真正意义上的文化交流和价值沟通开始了。但80年代的文化热或比较文化研究对音乐理论的触动不大，中西音乐的不同价值问题也没有进行澄清。甚至一提到中西音乐问题，一些前辈仍少不了要动感情、动肝火。80年代掀起的学习和模仿西方前卫和实践性音乐技法创作的“新潮”，音乐理论给予了热切的支持和关注，但却没有考虑西方音乐面临危机的所在，以及音乐在文化结构中（如后工业社会文化）的转变。

实际上，如果我们不想从危机走向危机，从迷惘走向迷惘，我们就要面对各种危机（包括自身传统和西方传统等等），对不同音乐文化的价值体系都应有所把握。当今世界文化的发展，不管是东方国家或西方国家，依靠过去的单一文明走向未来的历史已不存在，在对一种音乐文化价值做出判断时，自然会参照或涉及对其他音乐文化价值的判断和态度。在我们没有找到更好

的价值判断和态度之前，文化人类学者的“相对价值论”的态度是值得采纳的，因为在没有“绝对价值论”的前提之下，对不同音乐文化进行比较才可能发现和提供有价值的东西。

二、音乐价值的相对论

在1990年12月召开的中国传统音乐学第六届年会上，许多论文反映了一种情况，其中一篇的一段较典型，现摘如下：在艺术社团、教育部门，民族音乐明显地低人一等。一位初中生的母亲教他学二胡，孩子说：人家都说这些乐器终归要淘汰的。不久前，在某市举办的一次儿童器乐比赛的中西乐器颁奖比例的争执中，主持人在息争的理由中说：过去的民乐是不登大雅之堂的……；音乐学院也有同学嘲笑民族乐器的落后。另外，许多城市儿童学习西洋乐器的越来越多，学习中国乐器的越来越少等等。这些事情反映了一种“西乐高于中乐”的价值观念，这种观念也可称为“绝对价值论”。这种价值观念在音乐界也同样存在，如“管弦乐器的物理属性在科学对人的生理审美功能上，比民族乐器大为优越。管弦乐器和民族乐器最重要的差别在于前者属于复音体制，后者属于单音体制……”① 按照这一观点就可得出结论：钢琴比二胡优越。这一观点是以单一的技术结构的简繁为参照的，是割裂整体的比较，即以某事物的长处或特征标准去衡量另一事物的短处或特征标准。我们知道，世界万物、人类都存在个体差异，文化也具有个体差异，而这种个体差异往往是文化独具有的价值特征，正是由于这种个体差异才使世界万物、人、文化显得丰富多彩。换一种角度或参照系来看，这种个体差异（或长处）同时也决定了某种发展极限。就以钢琴为例，当20世纪实验主义音乐打开琴盖，手操琴弦时；当凯奇发明的“配件钢琴”在琴弦上装配各种物件试图开发新的音响、音色时，这种极限是明确的。同样，二胡有其极限，也有其钢琴所不及的方面。反省西方乐器的进化：木管乐器的波键姆式化、弹拨向键盘的进化，对乐器的个性化做出了牺牲，这也是西方和声形态特征发展的必然，也是工业文明标准化的产物。参照现代科学、哲学发展的理论角度来看，和声同于“经典力学”，它们创造了工业文明的里程碑，同时也存在

---

① 蒋一民．关于我国音乐文化落后原因的探讨．音乐研究，1980（4）：46．

物理时间与运动（振动）的绝对性的机械性。这些看法是借用物理“相对论”的相对性原理构成的“价值相对论”所做出的评价，之所以能够借用这种自然科学的原理，是因为科学理论的创造具有认识论的价值和功能，所以，它可以帮助我们建立新的价值观念。“相对论”物理中有一原理：从一个坐标系来看不同地点同时发生的事件，在另一个相对于它运动的坐标系来看就不再是同时的了（也可反之）。因此，“同时性”丧失了绝对性质。这一段话说明了同时性是相对的，即在不同的坐标系（或参照系）观察同一事件结果会不相同，而这些结果都具有真实性和特定的价值。因此，可以说：音乐价值相对论是一种动态的观察和评价事物的方式。它应用多种参照（或多角审视），对事物的正反等方面比较后从整体做出评价。这样，对于钢琴和二胡的评价应用“音乐价值相对论”就可得出它们各自的特征（长处）和极限（短处）。又例如，19 世纪法国作曲家柏辽兹认为：中国人唱歌（唱戏）像猫叫；20 世纪 80 年代法国作曲家马策克（巴黎音乐学院作曲系教授）来华讲学时认为：听了京剧的唱腔、韵白、打击乐非常美，小锣“台台台台”的敲击中似乎有一种声调感，也有音色变化，唱腔、韵白、打击乐、表演构成了统一的韵味的风格。这两者的看法就是由于参照或角度的不同而得出的不同结论，其真实性和特殊价值在于：柏辽兹的看法反映了美声唱法同中国戏曲唱法声音和音色美学概念的不同或相悖，他是以 19 世纪西方音乐音响特征为参照来评价中国戏曲唱法的；而马策克对京剧音乐中美的发现是在 20 世纪西方音乐声源枯竭、音乐音响、音色美学观念发生了很大变化的背景下产生的，但马策克并没有以京剧音乐的美去衡量或否定美声唱法的美，这实际上就表现了一种音乐价值相对论的意义。因此，音乐价值相对论在当今世界新的文化格局背景下，即对当今各种文化中不同传统音乐的共生和发展的内部平衡、民族心理平衡以及不同音乐价值的沟通是具有重要意义的，而“音乐绝对价值论”对各种传统音乐的共存则会起到相互排斥和破坏性作用，不利于选择。音乐价值相对论与物理“相对论”的哲学联系在于：“相对论及天体物理学的发现证明，无论是广阔的宇宙还是微观的粒子，都不是一个封闭的体系，而是一个沸腾世界，一个充满起伏变化的多样性的开放体系……其中存在有序与无序、平衡与不平衡、逆转的与不可逆转的线性进化与非线性进化，根本不存

在绝对的秩序、平衡、规律、直线进化。"[①] 所有这些都是动态、多系参照、相对性的发现，它是一种新的思维方式和新的世界观与价值观。因此，音乐价值相对论也将有助于我们主动寻求更好的价值判断和价值选择，改变音乐文化发展中由"音乐绝对价值论"所引导的，由静态、单一参照、绝对性所形成的被动选择和被动接受方式。

三、传统音乐的出路

1. 中西音乐传统本体的阐释

在西方的各种理论中，对传统探讨得最为深刻的是阐释学。这种理论以理解历史和过去传下来的语言文字为主要研究内容，在哲学、宗教、历史、法学、文学理论以及人文科学的各个领域都产生了很大的影响。现代阐释学认为，对历史意识本身也做历史的理解，但由于我们对过去历史的理解受现在历史条件的限制，无论怎样努力，也不可能完全脱离现代意识真正回到过去的历史中去。所以，从本体论的角度说来，弥合解释者和原作者之间的历史距离不仅没有可能，而且没有必要，因为正是两者之间的历史距离使过去时代的作品呈现出新的面貌，具有新的意义。因此，传统就并不是过去死的文化，而是活的文化，也就是说过去和现在是一个互相关联的统一体，传统是仍然在起作用的文化。借鉴阐释的原理，对音乐传统本体的理解和现代意义的认识，会有不少启发作用。在此，"音乐传统本体"指在过去和现在都存在而且仍起作用的"活的传统"；"传统音乐"则指过去历史形成的音乐。

中国音乐传统本体和西方音乐传统本体可分别以有机本体和无机本体来约定。这些本体的确立是依据中西文化哲学中的宇宙观和宇宙构成，传统音乐数千年的发展始终没有脱离这些本体的理论框架，并且在各门类艺术之间，在其繁简度的每一个层次上，甚至在最简单的层次上，都达到了与哲学本体的整合，在此简略列表如下（表 3－1）：

---

① 司马云杰．文化价值论——关于文化建构价值意识的学说．人民出版社，1988.

表3-1　中西哲学宇宙观与艺术门类的层次对照

宇宙观	中国哲学有机宇宙观		西方哲学无机宇宙观	
音乐本体	有机本体或生命本体		无机本体或机械本体	
方法 / 宇宙构成	相对时空 气，阴阳五行	直觉整体 主客体合一	绝对时空 原子、几何、数	数理逻辑 主客体分离
方法 / 形态 / 类别	柔性与柔体	定性	刚性与刚体	定量
音高形态	柔性音高 偏离音或音腔	直觉整体	刚性音高 标准音与和声刚体	数理逻辑
技术形态	器乐、打击乐合奏	直觉配合	对位法十二音序列为基础　音集集合	几何原则
音乐美学	阴阳之和	情感直觉	乐音运动的形式	数理理念
音乐“基因”	周代十五国风——20世纪音乐方言风格区	直觉整体演变	毕达哥拉斯音程数——20世纪计算机全控制音乐	数理逻辑演变
戏曲　歌剧	唱、念、做、打、舞、表情	声音动作整体	唱	不带动作表情
书　法	笔画线条和工具毛笔均呈柔体	直觉整体		
水墨画　油画	空间透视散点柔体	主客体合一	空间透视几何刚体	主客体分离
建　筑	柔体　屋顶曲线 虚体量	建筑与自然合一	刚体　几何 实体量	建筑与自然分离
舞　蹈	柔体　拧、倾、曲、圆 戏曲走台如同建筑造型重心低、恋慕大地	力量的内聚性	刚体　开、绷、立、直 跳跃如同教堂造型的向上腾飞	力量的放射性
雕　塑	重神似		重形似、几何	
医　学	气、阴阳五行 人体经络学说	直觉整体	原子、分子 人体解剖	数理分析
气功　体操	柔体	直觉整体	刚体	机械动作
审美心理	主神似	直觉整体	主形似	数理

西方音乐无机本体发展面临的危机是技术资源的枯竭、音响与心理、生理根基的脱离，新的声源的需求、音乐绝对时间结构的机械等。20世纪后半叶，以凯奇为首的反理性主义的音乐潮流，意在反对音乐绝对时间的机械性、标准化音高、十二音序列及数控等机械性，反对艺术音乐与生活的割裂，企图打破西方多年来理性主义传统的桎梏。19世纪中叶以前欧氏几何与经典物理学及绝

对时空观念几乎是各门学科的基础。20 世纪随着相对论和量子力学以及现代生物科学的发展，机械宇宙观和直线进化论的思想被推翻了。直觉、系统、整体的观念受到了重视，这些观念也是反理性主义者所强调的。因此，可以将反理性主义的音乐看作是对西方音乐观念和构成方法的重新调整，这与西方哲学出现对宇宙观的调整和哲学方法的重建的考虑是相联系的。当然，无机本体并没有失去它的意义，希腊音程数的智慧与 20 世纪计算机、全控制音乐的发展的关系就是一种传统的活力。计算机新工具的发明创造代表了一种新的文化特质，但同时它又是文化活的传统中“数”的精神和价值的延伸。巴比特尽管写了一篇关于音乐创作的《不管谁听不听》，但他极力推动将计算机用于音乐教育，音乐的数学对于音乐智力和个体潜力的开发意义重大。这也是后工业社会专业化、技术化向公众层面转化的特征。计算机软件运用于音乐教学不久，人们在较短时间内运用计算机学习就能把握传统作曲的四大件，把握不同时代作品的风格。而新的音乐行为方式也在此产生，MIDI 系统的操作可使作曲、演奏、演唱合一，群体合作的交响乐、管弦乐作品也可由一人操作。

2. 中国音乐有机本体

有机本体发展所面临的危机是自生自灭，缺乏实验、技术、理论和实证，这也是中国传统音乐和传统文化上千年历史所缺少的。其发展的潜力是音乐资源的丰厚，音乐与心理、生理的根基始终没有脱节，音乐有机时间等因素。以下提出几方面的问题供讨论参考。（1）音的特征与心理、生理的基础。近代科学、哲学时空观认为：世界只有一种时空形式。而继相对论后，科学、哲学时空观认为：由于物理条件的丰富性，世界上存在着多种多样、具有不同量度性质的不同拓扑性质的空间、时间形式和关系。这一观念同样适用于文化和音乐发展；世界各种文化的发展不可能只有一种形式；和声也不是音乐音响物理世界的唯一形式。音乐声音的物理性是多种多样的，协和与不协和音感也受其文化传统的制约，协和感带有一定的民族特点。西方音乐的协和与不协和观念不能反映中国音乐结构内部紧张度和稳定感关系，单个音内部物理变化和所具有的紧张度、不稳定感，正如汉字单音节能够形成一个心理完形，中国音乐方言风格区也表明了这种语言音韵发声的音感基础。在 1932 年阿姆斯特丹国际语音学科学的会议上，音乐学家、风格分析家、音乐

民族学家G. 贝金提出了一个新的音乐研究领域——音韵学，肯定音韵学与音乐相关。一些非欧洲音乐的学者用他们发展迅速的科学方法肯定了贝金的发现。贝金在讨论塞尔维亚——克罗地亚语的流行史诗时，指出其中包含介乎于音韵学与音乐学之间的根本问题，并表明不同经历文化公众认定特定的单个音乐声音的不同结构。贝金试图建立不同体系的类型学。同年，著名语言学家R. 雅各布森接受了贝金的观点，强调这种特殊的音乐的性质，它的习惯是全部地运用音韵学的作用，而不是联系词源和词汇，他强调主张音乐分析要研究音韵学的模式；（2）音色问题。在中国传统音乐艺术流派和地区性音乐风格中，音色占有很重要的地位。传统戏曲中不同行当具有不同的发音特征，如京剧老生用真声（即本嗓，或称大嗓），演唱风格则挺拔中带苍劲，念用韵白；旦行都用假声（即小嗓），也可真假嗓掺和，青衣用韵白，花旦用京白；小生用真假声相结合，嗓音以宽音中带有刚劲，念用韵白；老旦用真声，念用韵白……同一戏曲（和说唱）的不同流派，如京剧四大名旦（梅派、尚派、程派、荀派）在唱腔音色处理方面也各具特色。中国各地区戏曲、说唱、民歌中音色都具有不同程度的差异，这也有地方语言音韵与音乐音色的联系。如北方四声声调及音韵与京剧、京韵大鼓音乐的刚劲风格，粤语八声声调及音韵与粤剧（分十种行当）、广乐音乐的细腻、轻柔的风格等等。从音色美学观念上讲，中国音乐的音色观念区别于西方音乐的音色观念特征，正如中国绘画中的墨色区别于西方油画中的色彩（这也是音乐与美术在不同文化艺术中的同构和整合现象）。唐代《历史名画记》称："运墨而五色具，焦、浓、重、淡、清。"清唐岱《绘事发微》称："墨色之中分为六彩：黑、白、干、湿、浓、淡。黑白不分，是无阴阳明暗；干湿不备，是无苍翠秀润；浓淡不辨，是无凹凸远近也。"中国音乐音色与中国绘画"六彩"特征都是以直觉、生命本体式体现的，而西洋音乐音色与西洋绘画色彩是以声学、光学科学、无机本体式体现的。中国人运用这种音高、音色微结构的变化，正如书法笔画的微结构形态变化一样，尽管简单的"永"字八法（类似后代的五声音阶的简单性）就能概括书法的基本笔画，但其无穷的变化却形成了上千年的书法艺术流派、风格的演变史，这是中国人的发明与创造。对这些音乐的声源材料的研究正如对发展中国家的自然资源的研究、地理与地质的研究一样，"无论在何处利用这些研究，都会毫不例外地揭示出意想不到的丰

富资源。最无利可图的地区，几年前还是荒无人烟的沙漠，现在发现它却是个自然的聚宝盆。对于新兴国家来说，通过有效的勘测调查，弄清本国自然资源的性质和范围尤为重要"①；（3）记谱法问题。长期以来，人们只看到中国记谱法的落后方面，却忽视了记谱法与艺术、文化、哲学体系的约定和美学价值，如50年代后西方大量出现的新的音乐记谱法（如即兴、偶然、活的电子音乐等记谱法）也有其艺术、文化、哲学体系的约定和美学价值。西方传统记谱法（五线谱）并非完全科学以及完全适用于其他文化音乐的客观描写。中国记谱法的技术结构需要有以下几方面研究：单音微结构变化、动势的描写、音色描写与声学的实证；约定问题，如即兴手法、特定环境、语言风格等的约定；释谱或打谱，音乐流派风格及艺术美学参照的描写；（4）打击乐问题。西方管弦乐队的发展与歌剧的发展是分不开的，大型乐队编制的发展与歌剧戏剧性的表现直接相关。中国戏曲中管弦乐队保持着小型编制，其重要原因之一就是打击乐替代了音乐的戏剧性等方面的功能。戏曲20世纪进入剧院，打击乐音量没有改进，也阻碍了它进入音乐教育的课堂。打击乐是20世纪西方音乐寻找和重视的声源。中国戏曲打击乐的独特表情、表意功能，它独立的"语法"、"语汇"、"语句"功能，可移动型模式，以及它所存在的"音色和声"的基本条件，是有其发展潜力的；（5）多声问题。一位朋友告诫笔者，比较是容易出问题的。他的一位老师在上戏曲课时，谈到旋律及伴唱旋律，突然强调说："看，我们民族音乐里也早就有了二声部奥尔加农了。"这种错误在中西音乐的比较中常有发生，在没有弄清传统音乐"模子"特征以前，就有意无意用一种既定的模子为起点，去评价、褒贬、推理、判断自己的文化和音乐，其结果是在西方传统音乐理论框架下去解释自己的音乐，二声部、三声部的发现最多只不过证实找到了西方多声发展历史前期的形态特征，自身的理论价值始终建立不起来，更不能形成自己的立足点。当进行两种不同文化音乐的任何细节比较时，意识中一定要有两种清晰的整体模子，否则将重蹈覆辙。中国音乐一直是以直觉的方式发展起来的，声部之

---

① ［英］C. F. 鲍威尔. 发展中国家科学技术应予优先考虑的几个问题//［英］M. 戈德史密斯，A. L. 马凯. 科学的科学——技术时代的社会. 赵红州等，译. 科学出版社，1985：83.

间不存在纵向和弦的结构联系，类似于中国画“平面装饰”的原则，多个线条声部平行进行不存在纵向光影的透视连接，它更近乎于色彩音层；（6）音乐风格的文化自主体系。音乐风格的文化自主体系不是由个人决定的。西方音乐第一个作曲家流派风格是15—16世纪在教堂多声音乐中产生的，教堂多声音乐在西方历史文化中有着强有力的公众和社会基础，它有着文化效度和文化根据。随后这种音乐风格和艺术风格、文化、哲学联结在一起形成强大的历史风格潮流，作曲家们只是选择和投身于这些潮流，而不能主宰这些潮流。当文化和社会发生转型，潮流也会转向，如果你没有意识到转向，你就可能会被抛向支流或沼泽。中国音乐风格的文化自主体系不同于西方，它是以几千年地区性音乐风格演变为特征的，这种地区性的文化艺术风格至今犹存，它有着丰厚的音乐资源，如地区地方的戏曲、说唱、民歌、歌舞、器乐。20世纪始，中国开始接受西方工业文明，也接受和应用了西方传统音乐价值观念，影响了我们音乐文化的发展方向。但20世纪50年代后，随着西方后工业社会和文化的转型，世界经济、文化、科技等的发展，西方学术界对工业文明和自身传统音乐文化的“批判”，以及以平等的价值观重新看待中国文化，音乐文化价值观念的沟通成为可能。当今音乐发展的现实是：我们不可能脱离世界音乐文化的发展来孤立地设计自己，也不能放弃自身音乐传统的根本立足点。所以，中国的地区性音乐风格的文化自主体系仍有它存在的重要意义，它可以是一个开放的体系。正如美国爵士风格的文化自主体系也可包容西方音乐传统，而且爵士乐的即兴性、音色观念、舞蹈也显示了东方音乐的“基因”；（7）传统音乐教育和传播。20世纪西方文化和音乐的传入不同于历史上任何时期外来文化和音乐传入的重要特点之一在于教育体系的传入。在现代社会中，教育是最重要和最有效的培养人才和传播文化的途径。由于社会文化的转型，我们原来和传统音乐的接触发生了变化。新的文化生活如电视、电影冲击了传统戏曲等的演出，在现代教育以及音乐教育中传统音乐也遭到不同程度的忽略，于是传统戏曲、音乐等便出现了危机感。实际上，西方对自身传统音乐也做出了相应的文化保护策略。根据传播原理，文化传播停止的过程中，文化就开始消退、萎缩。西方传统音乐的效应加强也在于通过音乐教育等向世界各地的传播。中国传统音乐是否具备向外传播的能力？很遗憾，中国传统音乐还没有建立自己独立、完整的教学体系，一方面，各

种单向的师徒传授方式，不像西方传统音乐在课堂中逻辑体系的书面传授方式，课程建设处在零散的、经验的总结状态，没有形成传统音乐的教学和研究中心。传统音乐也缺乏实验、技术、理论的支撑。其二，许多理论都是以西方音乐理论为参照的，如视唱练耳是十二平均律的。如果西方人来到中国的任何一所音乐学院学习音乐，除了在器乐上学习中国乐器外，在其他系或音乐共同课中不会使他有什么异国情调的感受，他可能看到的更多是中国人如何学习西方音乐。传统音乐行为方式在不同文化中的约定是不相同的。在印度的音乐学院中，不同派别的舞蹈也在传授。其技艺性也是较高的，要完全掌握其中一派的舞艺，少则七年多则十年。中国古代音乐教育中，乐舞也是学习的重要内容。在西方当代音乐教育中，形态律动、音乐舞蹈及即兴性在儿童音乐教育中越来越显示其重要性，这也有其重要原因和背景：一方面看到西方传统音乐发展分离为唯一的听觉官能训练，显示出无机本体的缺陷；另一方面也看到传统音乐发展的终极。赵宋光先生指出："（中国）历史悠久的民族民间歌舞文化正在因为得不到现代教育制度的守护传承而在经济生活剧变下处于濒临失传的危机之中，国民音乐教育若不实行音乐与舞蹈的综合教育，这样的危机将在我们这一代人面前发展到无法扭转。"① 中西方传统音乐行为方式的不同，反映了"美感运思及结构行为"的不同。中国传统音乐中古琴"打谱"，打击乐、器乐合奏的即兴方式皆具有自身有机本体的民族文化价值特征。这些价值特征在西方当代音乐教育对自身传统的"批判"和不足之处被认识后得到了重视，而我们的音乐教育对此恐怕还没有足够认识。

中国音乐文化发展的探讨②

一、全球文化发展趋势的参照

20世纪，西方音乐文化随其文化优势的扩展和传布全球各大洲（亚洲、

① 赵宋光．对改革国民音乐教育的九点建议//中国音协教育委员会，中国函授音乐学院．迎接美育的春天．山西人民出版社，1988：51．

② 原文载于《人民音乐》1992年第9、10期。

非洲、北美洲、南美洲、大洋洲），用文化人类学家或音乐民族学家的话来说，各大洲出现了西方音乐的文化移入或文化适应现象，如各大洲现代作曲家的出现，西方音乐技术结构在各种文化中的运用、适应，基督教音乐的本土化等等。西方音乐在各种文化中的移入，一方面使那些原来封闭体系状态的音乐文化被打破，并在这些文化内部产生了新的音乐形式（主要相对于本土文化）或者说音乐的文化融合，产生了史无前例的全球性音乐文化交流的重大意义。但从另一方面来看，西方音乐文化“异体”在其他音乐文化内部也出现了矛盾与冲突，其明显地表现在一些简单化价值的认识上，如西方音乐与本土音乐的“高级与低级”、“科学与非科学”、“复音体制与单音体制”、“标准化与非标准化”、“工业文化与农业文化”等等。这样，当发展中出现以矛盾冲突的一方去战胜另一方或以一方为标准去衡量、替代或同化另一方时，本土音乐文化便显出危机，这也迫使许多文化在这种新形势下开始考虑本土音乐文化的前途和命运。而且，人们越来越意识到本土音乐文化的前途和命运不是仅仅靠西方音乐文化的移入或融合就能得到解决的。随着第三世界国家政治、经济、文化的独立发展，以及追求自我文化的完整性，认识自我过去的文化历史，加上学者们对全球各种文化存在意义认识的加深，他们都表示了对世界各种传统音乐文化的极大关切。正如学者们所指出的：“60 年代末，到处都处于一个深刻思考的时期，它特别使人们对当代世界面临的困难有了越来越清楚的认识：工业化国家和发展中国家的不平衡加剧，人类和环境毁灭的新危险，不平等的加重，生活方式的标准化，文化特征的退化甚至破坏等等。接触严酷的现实就产生了一个简单的想法：健康、进步和幸福是不能按照一个预定的计划和标准模式从外面输入的，没有任何一项名副其实的发展项目能无视自然和文化环境的基本特点和有关人群的需要、追求和价值。”① 学者们还对全球各种文化的价值意义以及发展提出了建议：“文化特性首先是我们个人对语言、地方、地区和国家社会和其具体的价值（道德和美学等）自发的认同，是我们吸收其历史、传统、习惯和生活方式的方法，也是我们在经历、分享和形成共同命运中的感受。一些文化形式的世界性影

---

① 联合国教科文组织. 世界文化发展十年实用指南（1988—1997）. 北京大学出版社，1989：12.

响，广告和传播工具的影响，由于标准化的生产方式所引起的情趣和生活方式的标准化，某些传统价值和变质及鉴别新价值的困难，所有这些现象的解释都引起了许多社会关心的问题：保存、维护和促进他们的文化特性。”①

在音乐文化方面，阿·达里埃卢（国际比较音乐协会会长，任期 1963—1975）的《对亚洲音乐是轻视还是尊重》一文，对亚洲传统音乐及其处境表示了深切的关注。60 年代，国际比较音乐协会召开了两次国际性学术讨论会，题为“传统音乐引起的广泛兴趣”（1967），突出地表现了对非西方音乐传统的重视。著名音乐民族学家 B. 内特尔指出：“非西方音乐是值得研究的，因为它与西方音乐是如此的不同。如果更宏观、系统地看，它根本上不同西方音乐次等的各类，它至少是另外一部分。那些呈示出真实的或凭想象以为与西方音乐有紧密联系的非西方音乐类别被忽视了。这些也包括现在常见的文化移入情况或通过变化与西方音乐近似的音乐……这样，几十年来，20 世纪第三世界现存的一个巨大部分的音乐被忽略了。”② 如果说 20 世纪前后全球文化中突出表现了西方音乐文化的世界流向，那么，20 世纪 60 年代以后则开始出现了一种回流，它是以东方音乐或第三世界音乐受到全球性重视作为开始。本文正是在这样一种全球文化发展的背景参照下，做一些关于中国音乐文化发展的探讨。

二、建立发展的综合音乐观

现在对中国音乐的发展方面存在着不同的意见或看法，如有的人认为传统音乐是动态的，不能按照博物馆式的保存方式发展；有的人认为传统音乐不能按照西方音乐体制去改造，否则会失去自身传统的特质；也有的人认为当代中国音乐的紧迫问题是创造出声震国际乐坛的、伟大的现代中国音乐。

实际上，谁也不能保证今天的音乐不会成为过去而进入博物馆，谁也不能保证传统会一成不变。问题的关键在于回答如何“变”或如何“现代化”

① 联合国教科文组织. 世界文化发展十年实用指南（1988—1997）. 北京大学出版社，1989：17.

② ［美］B. 内特尔，等. 西方音乐的价值与音乐民族学的特征. 赵志扬，译. 管建华，校. 中国音乐，1991（3）：28.

是最合理的或应该的，事实上也没有人能确立和预定合理的“变”或“现代化”参照的标准模式是什么。由于中国音乐文化内容现存的多元性和复杂性，它包含着不同民族、地区和类型的音乐，还有融合音乐、外来音乐等等，所以无法确立一种标准统一的模式。如此，反而使我们冷静下来，考虑采取一种现实客观的态度，即保存的加以保存，融合的做不同的结合，更新的做自我的更新，转化的做不同的转化，不用一种文化效度去替代或衡量另一种文化效度，不用一种价值标准去替代或衡量另一种价值标准，使各种音乐在文化中取得共生、共存和正常交流，而不是互为取代或矛盾冲突，甚至破坏。因此，这就需要在文化发展中建立一种综合的音乐观，这种综合音乐观是对各种音乐的价值认同，它承认不同音乐在文化发展中具有不同层面和不同文化效度。文化是价值引导的体系，建立综合音乐观的价值操作，将有利于发展中音乐文化具有哲学的“内部稳定”。

在1980年召开的辽宁兴城会议（中青年音乐理论家座谈会）上，各种理论、专业的学者面对中国音乐发展提出了各自的考虑，但相互之间没有进行对话或进行相互的价值沟通和形成一种发展的综合音乐观，而实际上一些理论观念之间潜藏着不同价值体系的矛盾冲突。从1990年12月召开的中国传统音乐学会第六届年会提交的许多论文中，仍可以看到那种单一价值标准操作在音乐教育和音乐发展中形成的矛盾冲突和不平衡，如音乐院校和音乐教育中普遍存在的轻中重西的现象，以及认为二胡、竹笛、琵琶等民族乐器只有加上协奏和交响形式才是最高级的，并以此作为衡量国乐发展现代标准，与上面形成相反现象的是60年代国内一些音乐院校“大砍”西洋乐，学西洋乐器的改学中国乐器。又例如，笔者曾观看过北京电视台的一个专题报道，介绍广西地区具有独特地方音乐风格韵味的吹奏乐器啵咧，解说词在谈及此乐器进行改良时说：衡量一种乐器改良的成功与否，主要是看它与管弦乐队的配合和运用，并按照标准键与标准管弦乐队音响技术结构去改良。这就无疑破坏了民间啵咧乐器及乐曲拥有的音高调音体系和音乐风格韵味，也脱离了它在原有音乐文化形式中存在的意味。这一现象便无形地体现了由一种至高无上的音乐观念或单一音乐价值的操作所带来的破坏性。因此，考虑建立发展的综合音乐观，不仅仅是音乐理论面对文化发展应该做出的选择，而且也是所有文化机构、宣传媒介（如国家新闻、电台、报纸、编辑记者等）应

该认识到的，因为现代公共媒介的舆论有意或无意随时都体现着一种价值导向或价值操作，它们在影响音乐文化发展方向中起着很大的作用。

建立发展的综合音乐观的价值操作，更重要的是有利于文化内部各种音乐同时性转换发展。同时性转换是让这些文化内部的各种音乐按不同方式进行选择或现代化转化（融合音乐仅仅是其中一种），而不是以西方现代化理论的“历时性转换”（即西方音乐的传统等于我们的现代，它的现代等于我们的将来），不是以一种单一的向西方“先进文化”趋同的历史进程发展。

在全球文化发展中，学者们的见解也表明了一种文化发展的综合思想观念，学者们指出“今天的艺术生产具有多种形式……最近，人们又看到了‘技术型艺术’的出现，如其中有录像艺术、激光、由电子计算机辅助的音乐或图像创作。但是，这类文化工业或文化技术产品的大规模传播，不应阻碍‘民众’创作的充分发展，它以独立于传统艺术或群众艺术影响之外的形式继续发展着。这种创造性可以以独立的或集体的方式在特定的文化领域或在更广阔的教育、传播手段、环境、日常生活和劳动等经济领域得到表现。”①

建立发展的综合音乐观还涉及综合价值系统、综合目标、综合评价等的建立，进行关于这方面理论深入的探讨，将有益于形成一种全球音乐文化的文化发展策略。

三、对西方音乐的学术“批评”和自我的重新认定

20世纪西方音乐传入中国，也具有“五四”运动以西方“德先生”和“赛先生”（即科学和民主）救国的时代背景。因此，西方音乐也打上了科学的烙印，有意无意地形成了中国音乐不科学的认定，而且，这种“音乐科学”标准观念很长时期一直使我们难以相信自身传统音乐中还有科学性可言。因此，只有在给予西方音乐一定的学术批判的前提下，只有在西方音乐体系的“金科玉律”标准在我们思想中被打破的前提下，新的标准、新的理论观念才可能建立，中国音乐、东方音乐中的科学特性理论才可能重新获得确认。

---

① 联合国教科文组织．世界文化发展十年实用指南（1988—1997）．北京大学出版社，1989：19.

今天看来，西方音乐体系也是一个封闭的价值体系，因为它只是属于世界音乐的一部分（不是全部），它的理论（包括技术结构四大件）也是在其文化内部建立的，也不是世界音乐的总体理论，那么，它只有放到世界音乐文化中进行比较和检验才能获得开放性。

在世界文化总体对话中，当代理论家哈伯马斯曾提出“互为主观”是突破封闭体系、发展前进的前提。哲学家成中英曾提出中西哲学的相互“批判”，构成互相的挑战，其过程形成哲学的“佐证”，达到重建中国哲学的目的。对西方音乐的“批判”，实际上也是参与和构成不同文化角度的世界音乐文化的总体对话，进行不同音乐文化之间的相互检验，也是在新的历史背景下重构自己音乐文化传统的重要途径。而且，运用中国音乐和东方音乐文化的经验和规律去批判或检验西方音乐，也应看作我们中国人和东方人观察研究西方音乐、音乐史、音乐美学、音乐理论的一个重要角度和立足点。否则，西方人可以这么说：中国人及其他东方人对音乐的体验和研究与我们西方人有什么不同？如果没有什么不同，那么就跟着我们的音乐理论走吧。

也有人认为，不能用传统音乐的形态去衡量或比较现代音乐的创作。这一观念似乎包含着现代音乐可以成为绝对的、凝固的、静态的历史观点，这种观念只会封闭我们的思路。因此，我们应该借助于文化人类学家对文化研究的广阔视野。

当今的文化人类学是对人类做整体性研究（所有人类文化的比较，史前的或当前的，都同样得到关注），“这种广阔和视野的优点正在于可以重新审视那种只是从现代‘文明人’的贫乏证据上来概括的全部人性。”玛格丽特·米德认为：“每一种原始文化都代表了某种可与伟大的艺术或文学作品相媲美的东西；现代个人艺术作品就应该与整个原始文化比较……着眼于文化的整体——宗教、神话、男女的日常行为方式，那么其内在的一致性和奥妙就如任何一项艺术作品一样，将为未来的探索者提供同样的美学上的满足。”① 例如，在社会生产分工急剧发展的今天，西方当代艺术出现与生产割裂的现象，作曲家为艺术而艺术，对其音乐个体属性的强调又使其出现与群体和社会文化脱离的现象。如果将此现象与自然或原始社会中艺术与生活构成的完美统

---

① ［美］本尼迪克特. 文化模式. 张燕，傅铿，译. 浙江人民出版社，1987：2-3.

一的整体音乐、歌舞、创作等他们日常生活中自然的部分相比较，从这种“共时”的比较中即可发现在广阔的文化中存在未来寻求的音乐文化的合理内核和新的价值意义。如一些学者所预言，西方文化发展也在寻求一种向古代和东方文化的更高层次的复归。1984 年在美国召开的威斯廉专题讨论会议上，音乐教育工作者讨论了把社会人类学成果用于音乐教学，如“自然民族的学会而不是教会的音乐”就考虑了与现代教学强调的以学为主的结合点（传统教学强调的是以教为主）。

对西方传统音乐和文化的批判也是当代西方思想的重要部分。西方学者在“批判”自身时也转变了对其他文化的态度。如重新将中国作为世界历史重要组成部分来观察的斯宾格勒认为：“我们自己的欧洲历史完全是托勒密式的，它把一切都视为围绕欧洲自身进行的，但它开始把自身看作是围绕太阳运行的支星之一时，它便意识到中国是另一个社会……中国完全有权利按自己的方式界定自己的文化，勿须借用欧洲的价值体系。如果中国人不能像其他社会一样更新并重新确定自己文化的规范，中国人就会成为‘飘忽不定’、‘没有精神’、失却自身文明的一群人。”斯宾格勒的理论为 20 世纪后半叶中国研究的勃兴开辟了广阔的前景。①

日本是彻底接受西方文化洗礼的国家，在其音乐走过现代化的行程之后，有些心得也是值得我们学习的。佐藤庆子写道，在日本人一直专心致志地学习、模仿、转述西洋音乐期间，“日本固有的音乐传统则被认为是近代以前的陈旧保守的事物，阻碍西欧式现代化的事物，从而被撇开，给挤到历史潮流的角落里去了。但是，当日本采纳西洋音乐时，西洋音乐已暴露其合理性的矛盾，开始踏上崩溃之路。对这情况，当时究竟有没有人注意到呢？到今日，当我们自己肯定在音乐技巧水平上总算已能与西欧平分秋色之时，西洋音乐那巨大的步子却正在走向终点。虽说这是似是而非的历史现象，但是其讽刺性也真够尖锐的了。西欧文明对于我们日本人来说，一直都是令人目眩的一个大镜子。我们总是在那里照镜子，看映出来的自己的模样，不断地验证，竭力要获得能经得起那锐利的光的一双眼睛。但是，我们所追求的模特儿已得病，西欧这面镜子产生的深刻的裂缝，已露出在不同文化的种种镜子的慢

① ［美］史景迁. 文化类同与文化利用. 廖世奇，彭小樵，译. 北京大学出版社，1990：5.

反射之中……在上述状况下，我们面临的现实是：必须用独立思考的思想和我们自己创造的音乐来行走通向未来的大地。这是真正意义上的起跑线。"①

对中国音乐的重新认定或界定，一方面需要立足自身本土音乐文化的特质，同时，也需要由现代世界意义的层面来理解它所存在的价值。失去前者就无文化个性可言，失去后者就无法改变旧有的理论框架，进行现代意义的转化。以下是对中国音乐进行重新认定可作参照的三个角度。

(1) 假借西方现代科学、哲学、艺术、音乐等观念理论对中国音乐进行重新认定。20世纪，中西方艺术美学、哲学思维形态出现"互转"现象。西方音乐在逻辑"理性"中思考几千年后，也出现转向"现象"、"直觉"、"潜意识"领域。"由于J. 凯奇的偶然音乐的出现，西洋音乐的逻辑性历史观已面临寿终正寝。"可以说，西方也面临重新界定"什么是音乐"的问题。因此，可以考虑假借现代艺术、美学、哲学以及现代音乐理论的观念，如"开放曲式"、"现代定性记谱法"、"偶然音乐"、"即兴演奏"等对中国音乐进行现代意义的阐释与认定。重新认定的结果不同于西方反理性主义音乐的理论框架模型。它既出自于"活"的深厚文化传统的音乐行为方式，又构成现代意义层面的理解和价值。从文化创新的根本方式来说，即以现代科学、哲学、艺术、美学和心理学等与中国古代传统音乐文化进行交流和沟通，打破她的沉睡和我们的时间隔离，形成新的价值体系，进入我们广阔的现代生活中。

(2) 应用音乐民族学或音乐人类学的研究对中国音乐进行重新认定。从理论上来讲，早期比较音乐学在绝对音高（包括绝对时间）运动研究基础上建立的世界音乐标准比较的理论框架，深刻地影响了我们的音乐。在它的影响下，音乐原"民族特征"或"民族性"主要体现在音阶、调式、旋律方面，与民族的音乐行为方式（如打谱、演奏演唱方式、创作审美方式等）无关，与民族自身的艺术、哲学文化整体机制无关。所以当问到中国音乐的特征时，在人们的观念和印象中，只剩下五声音阶、调式旋律、单个音的"神韵"和提供给专业音乐创作的"民间音乐"素材，中国东方音乐行为方式纳入西方音乐历史遗传体中解释为——前工业时期的音乐。当今我们注意到音乐民族

---

① ［日］佐藤庆子．为了养成新的听觉——谈音乐变革的方位．罗传开，译//李妲娜．世界音乐教育集萃．漓江出版社，1991：260－261．

学和文化人类学的研究摒弃了西方单一文化的价值观念，梅里亚姆对音乐重新定义为："声音、概念、行为"（1964），从田野工作、实地调查、描写，从各种文化的内部来建立不同音乐文化行为的价值观念。音乐民族学的美学研究也提出了"各种文化的美学原理必须从它的内部建立"，并要求脱离西方创作、表演、美学的思想和原理，"因为这些思想和原理太特定，以致没有跨文化的效力"。[①] 由此看来，在重新认定中国音乐文化中，脱离那种先入为主的西方音乐学院传统式的音乐分析研究，音乐民族学和音乐人类学是一种新的、重要的参照角度。

（3）从西方音乐发展现状的研究中来重新认定中国音乐发展所具的"潜力"。西方音乐艺术各种流派，如浪漫派、印象派、新古典派、表现派、新浪漫派、先锋派、后先锋派等已为中国音乐发展提供了参照。80 年代"新潮"音乐主要参照了先锋派，那么我们是否应该考虑一下西方下一步将怎样前行，将为我们提供何种参照？西方音乐发展的危机和问题是什么？不进行这种研究，我们随时会陷入盲目或"迷惘"。

我们总是在研究和沿用人家过去的音乐文化和概念，这种研究和沿用过去造成的"时间差"，自然形成"落后"的心理状态。如 20 年代形成的奥尔夫教学法，成了我们 80 年代音乐教育学习的重要热门之一。音乐是人类后天习得的产物，依照和利用文化人类学"文化潜势"法则（简言之，后来者居上法则），我们可以随时学习了解西方音乐的优点和优势，避开它的危机，认定发挥自身音乐文化的特征优势。

四、地区性音乐风格重建的考虑

中国属于地区性音乐风格的文化自主体系这一概念的提出探究过程涉及了中国音乐与语言、艺术、文学、哲学思维方式历史等概念的整体。从文化类型学来说，它具有东方音乐的文化类型特征，构成了东方不同音乐风格类型和音乐演变形态等价值特征。相对来讲，西方属于作曲家音乐风格的文化自主体系，西方各地区艺术音乐都可纳入这一体系。应该明确的是：中西方

---

① ［加纳］J. H. K. 恩克蒂亚. 音乐民族学研究的美学层面. 管建华，译. 中国音乐，1991(4)：19.

或东西方音乐风格的文化自主体系是空间上共时存在的两种体系，而不是作为历时的——传统——现代转换的两种体系而存在。

地区性音乐风格重建的提出有如下的考虑。

第一，地区性音乐风格是建立在中国音乐上千年历史演变基础上的，其本身的变异和演化有其内在和潜在的语言、心理、艺术、哲学、美学、地理环境等等基础。这就形成了一种生命遗传体的"基因"——音乐风格历史演变框架的"活"的传统，在综合音乐观的参照下它可以成为一个包容各种音乐类型的开放体系，同样也可将西方音乐的优秀部分纳入这种地区性音乐风格演变框架中作为其中一部分（如东北、西北、西南、华东、华南等等地区性音乐风格），正如20世纪西方将东方音乐和哲学等因素纳入西方先锋派、后先锋派或反理性主义音乐潮流的框架内进行演变一样，是有其可行性的。

第二，地区性音乐风格的重建或者说以此音乐历史风格演变的框架为基础，有利于在变化因素和连续性要求之间建立新的平衡条件，使音乐文化在现代化转型过程中与文化原型发生关系。从西方古希腊到文艺复兴文化的历史经验中来看，这种文化历史的连续性是清楚的。

第三，地区性音乐风格的重建有利于摆脱以西方音乐艺术风格发展的单一参照，避开西方音乐现面临的危机，以自己的方式前行。

第四，地区性音乐风格重建有利于促成东方文化效应。欧洲各国近几个世纪来在同类文化中进行的音乐文化交流，如演出、创作、理论和教学等，形成了发展的动力，构成了一种西方文化效应，并以强大的西方音乐文化潮流向世界传播，获得了很强的国际性和国际性地位。东方国家多属于地区性音乐风格体系，同类型文化的交流更容易引起相互共鸣、吸收和促进发展（如表演、教学、理论等交流），考虑共同面对的问题，促进东方音乐参与世界音乐发展的历史进程，形成东方文化效应，增强东方音乐的国际性和国际性地位。

第五，地区性音乐风格重建的社会学意义。地区性音乐风格的重建是根据各地区各民族音乐文化的基础来考虑的，了解自己音乐传统的根基与文化业绩，有利于增强各自的自信心、自豪感与自觉意识，即发现自己是谁，它独具的音乐文化特征，然后也发现别人是谁，以自己的方式接受自己和别人，以自己的方式前行。

第六，地区性音乐风格的重建有利于保持地方文化生态特征（如音乐与

民族、语言、自然地理、生活方式等)，只有保持一定的地方文化生态，音乐才具有文化个性和吸引力。如木村尚三郎教授提出21世纪："地方化"就是"国际化"。他讲："在技术文明的成熟期，到任何地方都可看到相同形式、统一价格的商品，因此，真正有价值的东西，只有在各地方的大自然、历史和文化中才能寻得到……各农村拥有该地的大自然、历史传统，以及自己的小小世界。各地方都应对自己土地的文化特性有自信，并向世界推销自己的文化。今后东京也应地方化，并将'东京地方'的吸引力向外促销。日本全国，包括东京地方，都充分发挥自己的魅力，如此，才能开拓'国际化'的未来。"[①]

结语

中国音乐文化的存在本身就是一个广阔而深邃的巨大研究课题，加上发展的问题，要说清楚谈何容易，它决非一个人、一篇文章或众人一朝一夕能做到的。本文在此只是提供一些背景资料和看法供大家参考。当然，谁也没有能力预料以上问题将于何时以何种方式解决，但我们应该寻求解决这些问题的一个起点，即寻求国人自觉意识觉醒的开始：去深入认识中国音乐存在于世界的价值，也深入认识其他音乐存在于世界的价值，使中国音乐文化在参与世界音乐文化发展的进程和对话中担负起它所承担的人类文化发展的部分责任。这种自觉意识的觉醒将是一个历史的转折点，它将把黑格尔19世纪所说的那句话："中国人转过身去背对着海洋"[②] 改变为：中国人开始转过身来面对海洋，面对二十一世纪的到来。

中国新音乐发展历史的文化美学评估[③]

在此次"中国新音乐史研讨会"之前，刘靖之先生建议我就新音乐美学

① ［日］木村尚三郎. 耕种文化的时代——田园文明的憧憬. 谢森展，译. 台湾创意力文化事业有限公司，1988：166－167.

② ［美］史景迁. 文化类同与文化利用. 廖世奇，彭小樵，译. 北京大学出版社，1990：4.

③ 本文是参加香港大学亚洲研究中心1994年"第四届中国新音乐史研讨会"所提交的论文，原名为《新音乐发展历史的文化美学评估》，后载于《中央音乐学院学报》1995年第1期。

问题做些研究。后拜读了《中国新音乐史论集》[1] 中各位先生从不同角度讨论新音乐问题的论文，获益匪浅。本文主要从比较音乐研究的角度来涉及新音乐的文化美学问题。

一、新音乐的“西体中用”

对中国广大音乐听众来说，小提琴协奏曲《梁祝》是他们所喜爱的，并被公认是成功的民族化的管弦乐作品。但西方音乐学者有着不同的看法，如内特尔认为：对西洋人来说，这部作品听起来基本上像西洋音乐。作品受功能和声支配，五声音阶的主题使人想到中国传统的旋律，但是与模仿中国旋律的西洋作品具有相容性。从20世纪中叶西洋作曲的发展脉络看来，这一作品相当保守，即便称作轻音乐、通俗古典音乐也几乎没有什么不妥。[2]

对于《梁祝》的评价，是民族化还是西方化，不同角度自然有不同的看法。但实际上还是可以找到一种大家都能接受的说法：其一，《梁祝》在曲式结构（奏鸣曲式）、配器手法（弦乐为骨架、铜管为力度、木管为色彩、打击乐为辅助）、和声（调性结构）、复调（主题对位）上是以西方浪漫乐派为基础的；其二，它的标题内容是采用中国戏剧题材、音乐旋律与演奏手法的民族特性的结合。如前者为体，后者为用，两者是“西体中用”。也许有人会问：如果《梁祝》是“西体中用”，那它是中国音乐还是西方音乐？这一提问的方式类似讨论某件东西的所属权是谁的，而“西体中用”则属讨论某件东西是怎样做的，两者是属于不同层面的问题。此外，新音乐的“西体中用”并非贬义，它是音乐文化演变的一种方式。理论没有权利去限制作曲者创作的自由，但它评价各种文化音乐“体”的变化和差异在文化发展中是有意义的。“西体中用”是一种文化音乐“体”用的讨论。

中国新音乐的发展历史主要是“西体中用”的历史。“西体”的借用主要包括音乐的体裁形式、风格技法、组织形式三个方面。

在音乐的体裁形式方面，如知名度较高的《黄河大合唱》（冼星海）、《红军根据地大合唱》（瞿希贤），借用“康塔塔”或清唱剧的体裁形式；歌剧

---

① 刘靖之．中国新音乐史论集．香港大学亚洲研究中心，1986.

② 罗传开．对中国音乐进行动态分析的有关概念．音乐艺术，1992（1）：48.

《伤逝》(施光南)、《原野》(金湘)，借用西洋歌剧的体裁形式（如咏叹调与朗诵调的写法)；《黄鹤的故事》(施咏康)、《嘎达梅林》(辛沪光)，借用交响诗的体裁形式；舞剧《红色娘子军》、《白毛女》，借用西洋芭蕾舞剧的体裁形式。还有艺术歌曲、协奏曲、交响乐等体裁形式，在新音乐中都占有很重要的地位。

在音乐的风格技法方面，如早期萧友梅的《弦乐四重奏》(1918)，借用古典乐派的技法；黄自的交响乐《怀旧》(1929)，借用中期浪漫派的音乐语言及技法；王义平的《貔貅舞曲》(1954)、王西麟的《云南音诗》(1978)、何训田的《达勃河随想曲》(1984)，借鉴印象派的技法；罗忠镕的《涉江采芙蓉》(1979)，借鉴表现主义的十二音技法；谭盾的《风·雅·颂》(1982)，借鉴巴托克的调式半音体系；《乐队与三种音色的间奏》(1987)，借鉴先锋派的风格技法；瞿小松的《Mong Dong》(1984)，借鉴后先锋派克拉姆《远古童声》的风格技法，等等。

在音乐的组织形式方面，民族乐队依据了西洋管弦乐队的编组方式，以便符合和声体制的表现方式，还有音乐会、音乐比赛、获奖、作品发表等，这也是“西体”音乐的社会组织形式。

二、新音乐与接受美学研究

中国新音乐在20世纪发展历史中，其所受的影响以西方浪漫乐派为最大。如果从比较音乐研究的角度进行接受理论的研究，便可发现这种影响有其文化内部选择的必然性。其一，中国音乐传统强调音乐的文学性与浪漫乐派音乐的文学性（如标题音乐，音乐的诗意性、写真性）有相吻合之处，所以容易接受其表达形式；其二，浪漫乐派强调音乐的旋律性、抒情性、民族性（重视民间音乐素材)，合乎中国音乐传统听觉的审美习惯；其三，浪漫乐派的英雄性、幻想性、戏剧性表现特征以及圣西门、傅立叶和欧文空想社会主义提出建立一个更美好制度的理想给予浪漫主义思潮的影响，与20世纪中国民众和社会发展所追求的文化精神意义有相符合之处。因此，对浪漫乐派的接纳包含着中华民族心理、性格、命运、精神的一种“接受意义”，这种“接受意义”决定了这些音乐作品的价值地位，并显示出一种集体接受的历史文化过程。

从社会组织形式来看，浪漫乐派后期发展的高峰——交响乐形式代表着工业化的一种组织形式，也必然象征着工业技术文明和其经济发展水平。这对20世纪学习西方文明的中国文化来讲，是一个重要的追求目标。今天，不少中国作曲家认为：衡量一个民族音乐的水平，主要看其交响音乐或“严肃音乐”的发展水平（此观点在当今音乐人类学家看来有其错误和局限之处）。因此，发展交响乐形式也有着极为强烈的社会学功用目的，像《20世纪华人经典音乐作品》的评定，也具有这种社会学的功能和意义。甚至在改革开放后的今天，那些已先致富的农村的地区管乐队组织的出现，其音乐的聚合性行为，首先代表了该地方经济文化地位的提升，自然也包含了上述相同的目的。

从国际性的接受背景来看，浪漫乐派对中国影响所产生的民族化的作品，并没有形成像19、20世纪西方民族乐派的那种势力和影响。这一方面是因为中国音乐原有的社会文化结构形式与文化背景与西方不同，西乐横移的时间相对有限；另一方面，由于浪漫乐派仍属于西方传统的共性写作（大小调功能和声体系）方式，而20世纪西方已转向现代和先锋派的个性化创新方向。因此，中国这些民族化的作品在国际性专业音乐创作中就失去了获奖的时间性。正如布莱金所说：“……20世纪现在类似柴科夫斯基音乐音响的作曲家被搁置为非创造性和不合时宜的。”① 相反，20世纪80年代开始，中国在国际性专业音乐创作比赛获奖的音乐作品，大多是以现代技法，如表现乐派、先锋派或后先锋派等为借鉴的作品。如果从比较音乐研究的角度进行国际专业音乐创作接受理论的研究，也可发现其必然性。下面就其必然性略述三点：

第一，20世纪50年代后，西方有创造性的作曲家都不采用标准管弦乐队或其乐器编制以及和声等作为音乐的结构基础，常采用非标准乐器，或异国乐器，或新制造乐器，或传统乐器开发新音色、新奏法，寻求新的声源（包括各种语言音色）。这对于有着中国音乐文化背景的作曲家无疑有其新的声音资源（相对于西方的新因素）和思维特点进入先锋派或后先锋派潮流的创作。

第二，西方音乐以及管弦乐音色美学观念的转变，甚至表现出与自身传统的“反动”，显露出对东方音乐以及音色等观念的接受和采用。如20世纪前西方音乐排斥非固定音高打击乐、噪音，柏辽兹认为东方人唱戏音色如猫

---

① ［英］布莱金．音乐变迁研究理论和方法的一些问题．管建华，译．交响，1992 (3)，(4)．

叫犬吠；而20世纪先锋派以及乐队配器都重视非固定音高打击乐、噪音，法国作曲家马策克则认为京剧唱腔、韵白、打击乐极其美妙。这意味着西方传统的音乐评价标准有很大变化，并包含着西方文化他性对中国“新潮”音乐创作的暗示与鼓励。

第三，西方现代音乐创新的危机和新的世界文化格局，给予中国专业音乐创作参与的机会。西方各种音乐作品创作比赛活动频频举行，对现代专业音乐的扶持，其中蕴含着创新的危机以及西方音乐资源的有限性，所以愿意邀请他性文化作曲家参与，加上音乐文化工业（如音像制品与传媒以及商品化）的兴盛和文化流动速度幅度的扩大，不少中国人参与了西方社会专业音乐创作活动，如谭盾、瞿小松、郭文景、苏聪等。

在以上新音乐发展历史中，“民族化”作品与“新潮”作品在国内接受与国际接受所形成的反差，可能也反映出音乐文化美学观念在延续与改变中，西方对中国音乐和中国对西方音乐认识正发生着变化。

三、新音乐的果实与陷阱

新音乐的起源和发展是不是中国文化进步？新音乐是不是较传统的古代音乐更能细腻地、恰当地表现现代中国人情感？这是难于回答的两个问题。①

如果仅仅回答新音乐是中国音乐文化的进步，那么，答案太简单了，并且很容易得出“单线进化论”的结果。从当今音乐人类学的研究来看，新音乐的成果属于音乐文化变迁中的一种现象。文化变迁包括进步、退步、淡化、异化、融合、同化等形式。按文化演化的能源说来看，每一次新能源的掌握本身就是一项文化成果，而且一旦融入文化，将促成无穷尽的反馈效益，促成新的文化演化的连锁反应。以此种能源说为参照，外来音乐文化的移入，即掌握了一种新能源，它意味着一种进步，但如果这种进步带来自身音乐能源的丧失或消亡，这种进步的结果是值得怀疑的。于是，引入与丧失，进步与退步，这也就形成了新音乐果实与陷阱矛盾的两个方面。很清楚，如果用新音乐（西体中用）所促成的新的文化演化的连锁反应来取代自身几千年音乐传统文化的能源，等待的将是陷阱。

---

① 刘靖之. 中国新音乐史论集：回顾与反思（1885—1985）. 香港大学亚洲研究中心，1992.

音乐民族学家内特尔曾列出了音乐变迁的11种形式：① 传统的放弃；② 传统的枯竭；③ 传统的保存；④ 多样化；⑤ 统一强化；⑥ 再引入；⑦ 主张；⑧ 讽刺意味；⑨ 融合；⑩ 西方化；⑪ 现代化。[①] 由此，把新音乐置入音乐变迁的多项过程的研究可能更为客观，更能注意到音乐文化演变的多向性，避免单一指向的或类似盲人摸象的结论，从而得到合理有效利用的方式。那种“西体中用”的单体效用文化演化观，其单线进化论背后隐藏着殖民主义的倾向，放弃了对自身音乐主“体”的思考，将西方专业音乐创作的“体”作为争当仿效的先进“科技”文化的象征。即由西方生产和批发音乐技法的技术软件，再由第三世界处于前沿的专业音乐创作者们负责批发销售或翻版，或在自身音乐资源枯竭时，将第三世界音乐文化资源吸收，吐故纳新，加工形成新的技法和音乐风格观念，再次构成西方音乐主“体”的权威话语地位。如果从20世纪80年代中国“新潮音乐”话语效应现象的负面来看，仍是西方音乐权威话语在中国乐坛的再次显现，它被冠以世界音乐新时期发展的象征，这使得中国传统音乐在自身文化内部反而处于边缘“落后”、尴尬的地位。正如一些学者对当代中国文化发展所反思的那样：“现代以来的东方（中国）文化他性的鼓吹者，大多是受西方的暗示和鼓励。与其说当今中国有一个与西方对话的本土文化，不如说有一个被西方拖着跑的后殖民文化。”[②]

有的理论家认为：传统与现代是不可比的。因此，中国传统音乐与西方音乐权威话语也是不可比的。由此，中国传统音乐便处于低一级或低一头的状态，失去了与西方音乐对话（比较）的资格和权利。对于音乐的未来，中国音乐只有听话的资格而无说话的权利，我们只有等待那些处于学习西方先进技法浪尖或前沿的人物们在西方把持的国际性音乐比赛上获奖的捷报，来证明中国音乐取得了长足发展的进步。在音乐的基础理论方面，则必须按照西方音乐的“科学性”来评判或裁决中国音乐。如中国的记谱法不科学，应由五线谱取代；（是否东方音乐的记谱法体系都将如此形成与西方的一体化?）多声不系统，没有和弦结构，要么声部进行常常“超越”、“犯规”，要么声部

---

① ［美］B. 内特尔. 20世纪世界音乐史的方方面面：疑问、问题和概念. 管建华，译. 中国音乐，1992（1）：88－90.

② 陈晓明. 反激进与当代知识分子的历史境遇. 东方，1994（1）.

的结合不“凝固”、不“正规”；管乐器还处于工业化前的非键式、非标准与非科学化的状态；中国器乐的音乐形式必须要用协奏曲、奏鸣曲的形式才是最高级的。如果你反对这种方式垄断的评价标准，或许被视为反对民族音乐“现代化”的例子。

新音乐从各个方面学习、模仿、借鉴西方，其本身来讲并非坏事，但如果把这种学习、模仿的成果当做中国音乐整体进步的方式，则是危险的，是需要反省的。正如伟大的心理学家荣格那样，虽然常赞扬东方传统，赞扬东方探讨精神的方法和直观的智慧，认为这是西方缺少的，但同时却警告西方人要注意接受外来文化体系的危险性。荣格批评那些只试图简单地仿效东方的西方人，因为这种效仿只能停留在表面，是毫无价值的，更糟的是甚至会危害西方人本身的精神心理。[①] 这些话对我们中国音乐家来说也应引以为戒。

四、“新潮”音乐评价的一点回顾

20世纪80年代“新潮”音乐的出现，在专业音乐创作领域引起了不同的反响与评价，正如对新音乐发展历史的评价一样，其波至今未平。

李西安先生认为：“新潮音乐问世伊始，就具有强烈的创新意识和批判精神。他们否定狭隘的社会功利，主张回归音乐本体；否定单一的风格类型，追求形式的新奇；否定狭窄的题材取向，热衷原始的蛮荒和遥远的古风；无视旋律是音乐的灵魂，注重多种手段并用以及对音色、速度等的微妙处理；无视民族性的至高无上，强调个性的充分展示；甚至对一向被人们奉为神圣的‘传统’也大胆质疑，声言要创造未来……”[②]“他们以非常规编制、非常规写法、非常规演奏技巧和非常规审美情趣，展现了一个前所未有的崭新的音乐世界。”[③]

以上对“新潮”音乐大部分特点的描述，不管是“新奇、古风、音色、个性”，还是非常规手法的运用，实属西方“先锋派”之所有，而非中国“新

---

① ［美］莫阿卡宁．荣格心理学与西藏佛教．江亦丽，罗照辉，译．商务印书馆，1994.

② 李西安，瞿小松，叶小钢，谭盾．现代音乐思潮对话录．人民音乐，1986 (6).

③ 李西安．移步不换形与涅槃而后生——关于中国音乐发展对策的思考．中央音乐学院学报，1994 (2)：50.

潮”音乐的创举和对世界的贡献。当然，李西安先生代表的是多种评价中的一种。在此不准备来讨论这种评价，下面仅回顾一下我和原在四川音乐学院作曲系的同学朱世瑞、杨捷的看法，其也代表着一种评价，既不属于那种激动人心的赞语，也不属于那种冠之以“怪胎”的“邪号”，在当时“新潮”评论中也不占什么重要地位，也许对新音乐发展历史的评价有一点参考作用。现摘引如下：

“管建华通过对‘新’这一概念的限定进一步指出，纵向的历史性比较固然重要，但同一时代世界各国的横向对比则更是当今时代之所需。当今关于‘音乐新潮’的评价包含着一种封闭性，即对于‘新’的理解是基于自身历史纵向的参照比较。仅有自身历史的比较显然是不够的。我觉得可以将比较音乐研究运用于音乐评论，如应用影响比较，即对作曲者个人、流派、作品技法、思想、体裁等之间的影响、渊源关系作比较。影响比较是以世界音乐文化作为参照系的。我们可以对作曲者个人作品与西方音乐作品的借鉴及创造力作出客观批评，才会清楚知道哪些东西相对于西方是创‘新’的，这样才能面对世界，否则，外国人说你是‘旧’的，一点也不新，我们就无法作出回应。乔治·克拉姆个人风格作品《远古的童声》对《Mong Dong》就有很大影响关系。如作品风格、意境构思的影响——克拉姆作品标题含有的诗意性；技法的影响——1/4音的运用，以手指摩擦按压钢琴琴弦，歌唱者变化的元音、呼喊声，打击乐的突出运用等；乐队音响组合——混合室内乐队，克拉姆强调使用非常规独特乐器的音色。《Mong Dong》除采用相同的乐器外，还使用埙、琵琶、独弦琴、中国打击乐等。从历史来看‘新潮’，其路线的根本实质乃是我国学习西方音乐继续‘民族乐派’道路的延伸。这不应是惟一可取的一条道路。我们是否应该看到：除了对西方音乐的借鉴、发展外，还应该发展东方音乐的本体。”①

朱世瑞认为：“新潮”音乐是中国特定的文化背景下一种特殊的文化现象。谈论这种现象时要注意：第一，中国的专业音乐界了解西方古典音乐不过七八十年的历史，了解西方现代音乐及苏联20世纪50年代后的音乐还不到十年。评价“新潮”音乐不能忽视这种事实。第二，要站在哲学、美学和历

① 什么是“新潮音乐”?. 人民音乐，1988 (2): 47.

史的高度加以评论，一定要先对“新潮”音乐的本体进行分析，并将其与中国传统音乐、西方古典及现代音乐的思维进行比较。第三，艺术长河的浪潮此消彼长，是社会与文化发展的正常现象，大可不必杞人忧天，切不可用“方向性”、“倾向性”的危言或“世界大师”的媚词把自己套进那些永远也出不来的“怪圈”中去。①

杨捷认为：当今音乐生活中我们缺乏真正有胆识有见地的音乐评论家，特别是对新潮音乐的评论尤其显得苍白无力。其一，作品构成方面的技术角度往往被忽视。即使是一般性评论也不应该忽视这个角度，它能借助有思想的评论家产生非凡的洞察力，并使之具有权衡艺术评判的分寸感。其二，与过去作纵向比较多而与当今世界音乐发展的横向比较少。这样，不易把握新潮音乐在学术意义上的创新价值。这个问题除了需要将新潮音乐纳入世界范围作出艺术评判外，还需要减少那些并非无聊但却不具有学术眼光的赞赏与唾弃。②

五、从两种音乐特质的比较看新音乐的文化美学意义

如果我们承认新音乐西体中用，那音乐是否也应有中体之说？中国音乐传统有其相对独立的一套潜在的音乐技术结构行为方式和美学观念。笔者曾以中西音乐时间结构的定性与哲学宇宙观模式建立的类型来说明“中体”与“西体”的差异。前者为“柔性时空行为模式”（也称有机时空行为模式），后者为“刚性时空行为模式”（或机械时空行为模式）。③ 后来发现这种“中体”与“西体”类型差异的设立与朱光潜先生关于中西诗学美学的“柔性”和“刚性”，以及成中英先生关于中西语言语义的“积聚性”（柔性定位）和“刚性定位”有不谋而合之处。

朱光潜先生说道：“中国自然诗和西方自然诗相比，也像爱情诗一样，一个以委婉、微妙、简隽胜，一个以直率、深刻、铺陈胜。本来自然美有两种，一种是刚性美，一种是柔性美。刚性美如高山、大海、狂风、暴雨、沉寂的夜和无垠的沙漠，柔性美如清风皓月、暗香、疏影、青螺似的山光和媚眼似

①② 什么是“新潮音乐”?. 人民音乐，1988（2）：47.

③ 管建华. 论中国音乐艺术的时空模式. 中国音乐，1989（4）：27.

的湖水。昔人诗有'骏马秋风冀北，杏花春雨江南'两句可以包括这两种美的意境。艺术美也有刚柔的分别，姚鼐《复鲁挈非书》已详论过。诗如李白、杜甫，词如苏轼、辛弃疾，是刚性美的代表；诗如王维、孟浩然，词如温庭筠、李煜，是柔性美的代表。中国诗自古已有刚柔的分别，但如果拿它来比较西方诗，则又西诗偏于刚，而中诗偏于柔。西方诗人所爱好的自然是大海，是疾风暴雨，是峭崖荒谷，是日景；中国诗人所爱好的自然是明溪疏柳，是微风细雨，是湖光山色，是月景。这当然只就其大概说。西方未尝没有柔性美的诗，中国未尝没有刚性美的诗，但西方诗的柔和中国诗的刚都不是它们的本色特长。"①

上述柔性美与刚性美的特色也代表着中西音乐文化美学的重要特征。中国新音乐可以说吸收了西方音乐刚性美的特征，如西方刚性节奏、节拍、速度形成的刚性力度感（与中国散板及自由节奏柔性节奏相对）；以协和、不协和音程与分解和弦形成的旋律动力结构（与中国音乐旋律曲调与语言声调相适应构成一种柔性的力度感相对）。这些特点在新音乐的艺术歌曲、队列歌曲中常见：四度音程进行与分解和弦式的旋律进行，如《游击队之歌》、《到敌人后方去》、《国歌》、《一条大河》、《我爱你中华》等等。再如音色感：西方讲求立体音响，乐器弦质多属金属，而中国乐器，弦质以非金属盛（如木制与肠弦）。前者音色较明亮，音质紧密刚强，后者音色柔蓄，音质较松散；前者管弦乐队编制合乎和声体制结构，音色音响强调集中统一呈刚性力度感，后者乐器组合、演奏手法呈柔性力度感（如古琴、二胡、房中乐、丝竹乐等）。虽然中国吹打乐也有磅礴之气势，但主要用于仪式性、节日性、戏剧性的活动场面。刚性代表着一种奋争、征服，柔性代表着一种平和、中庸。正如美声唱法偏刚性特征，中国传统（戏曲）唱法偏柔性特征，而民族唱法吸收了美声的刚性力度感。可以说，新音乐对中国音乐的刚性气质做了补充。

中西音乐语言的语义和语法也显示出柔性定位（或相对定位）、语义积聚与刚性定位（或绝对定位）、语义不能积聚的差异。如成中英先生谈道："不同于中国语言的积聚性，西方语言是意义的重新界定，不是用一种语言重复说

---

① 朱光潜. 中西诗歌在情趣上的比较//李志雄，编著. 中西艺术比较. 四川科学技术出版社，1988：38.

明外在世界，而是不断发明新的名词以不断重新界定外在世界。这正是西方理性主义的理想。西方语言强调固定不变的指谓，每个意义必须加以固定而不能积聚，于是便产生多元的理论系统、概念系统、理论架构。中国语言则不同，如‘阴阳’观念，几乎可以指代说明一切。强调意义的积聚性，这正是中国语言的特征。西方语言强调刚性定位，根据固定规则以对外在事物进行重新界定、重新系统化。于是产生逻辑思维方式和科学思维方式。逻辑思维方式就是不断把意义命题化，标准化。”①

中国音乐的曲调、腔调、曲牌、乐谱其音乐时间、乐意相对定位，语法灵活，其语义积聚特性与柔性时空结构模式相关；而西方音乐的曲调、乐曲、作品总谱，在音乐时间、乐意的指谓方面均属刚性定位，语法固定，形式严谨，语义不能积聚（如同一作品每次演出固定，任何细节和乐意都不改变）。由此两种差异，也可看出中国新音乐受西方音乐语法的影响。

首先，“唱歌”是世纪初学堂乐歌时期引入的观念，而中国的“唱腔”或演奏则是“框格在腔，色泽在唱”或在奏，其曲调、曲牌形态和语意都可改变，语义有积聚性，如民歌《绣荷包》、《茉莉花》，器乐《八板》以及戏曲曲牌等。如果将新音乐放在中国音乐文化变迁过程中考察，就会发现，一旦采用书写创作的固定记谱、传唱、演奏等方式，中国传统音乐流派演变方式的“语法”便转轨了，即按传统派风格概念演变的方式便终止了。如现代京剧《红灯记》、《沙家浜》等总谱创作方式，年青一代就不按原来的流派风格概念及美学来接受了。如果中国或东方音乐演变的方式将来都遵照“刚性定位”的时间结构和语法，后果将是怎样？世界音乐的未来是否将是西体语法来代替东方的发展？或反之，用东方来代替西方？或东西方以各自的方式共生、共存、互补？

中国传统音乐艺术的柔性时空模式包含着生动的线性，优美的文体，感物之心性，并具有东方音乐的美学特征。但此三种特征在新音乐发展历史中也出现变化。

1. 生动的线性

中国音乐旋律线是非几何化的线性（西方则以和声、对位几何化的规则

① 张岱年，成中英，等. 中国思维偏向. 中国社会科学出版社，1991：196.

来约束旋律线），这种带有散节奏和散结构的线性形态在中国、印度、阿拉伯音乐中都有着重要的地位。在多声形态中的线性也具有比西方多声更为活泼、生动、毫无拘泥、直觉感悟的特点，其线条的艺术规律正如中国绘画多个线条的交叉而并不去构成像西方绘画那种几何立体感，其各声部线条也不可能用和弦的光影透视去分析理解的。但也有一些无法从 19 世纪西方和声体系研究中走出来的理论家，往往把中国多声看作西方和声发展前阶段形态，而没有去深入认识探索中国多声音乐的个性。在新音乐发展历史中，中国音乐旋律线性的地位仍是突出的，但另一方面，这种生动线性也被西方和声的“建筑”给“凝固”了。

2. 优美的文体

中国的曲牌，印度的拉格，阿拉伯的玛卡姆均是诗乐结合的产物，其音乐依附着丰富的联想，在情感生活中富有浓郁的人文意识，并获得一种群体相关的精神与生理、心理意义的积聚性和延续性；而中世纪西方宗教音乐以诗乐相分，在庄严的宗教氛围中开始建筑在复调和声基础上的曲式，纯音乐形式加上崇高宗教理性的深度演绎为“严肃音乐”。在 20 世纪新音乐发展历史中，人们渐渐采用了西方浪漫乐派和现代派的音乐形式价值和技术价值的标准取向，而极少注意到中国传统音乐文体产生背后的人文价值。具体地讲，新音乐在价值取向中极力去追求到达像奏鸣曲式、赋格曲、序列、新技法的王国，由此通向由创作到演奏、发表（传播）、获奖、成功的类似高速度、高数量的工业化的技术产品，而并不在乎中国传统音乐如吹打乐、丝竹乐、文人音乐等在日常生活中的人文精神和群体感悟智慧的文化生态价值。在新音乐创作中，对传统优美文体的形式也有所涉及，常见的是乐曲的改编以及诗书画标题的应用。

3. 感物之心性

乐谱以个人主体阐释性的演奏唱风格流派，目前在古琴、戏曲、器乐中仍部分保存着，在中国专业与公共音乐教育的基础课或共同课中并不存在。反之，共同课或基础课中的基本乐理、视唱练耳、作品分析、和声、复调、配器等均被西方音乐“刚性定位”的形式逻辑语法所占据。在民族特性的认识程度上，当专业音乐创作受浪漫派影响时，五声音阶、调式、音调旋律便

构成其含有民族特性或“民族化”的标志，广泛体现在作品内容或思想的旋律主题化的具象性展现方式之中。当“新潮音乐”出现时，中国传统音乐的乐器和语言声调、演奏法、打击乐等音色的民族特性便受到重视。如陈其钢的《水调歌头》、《抒情诗》中运用昆腔、京剧的吟诵、咬字、行韵等，其基本语法结构保持着以音色的层叠、对置作为音乐作品的动力架构，此乃西方音乐从传统到现代万变不离其宗的经典语法规则。这使人想到勋伯格的作品《月迷彼埃罗》和《一个华沙幸存者》中的人声朗诵，尽管《水调歌头》与勋氏风格不相同，但人声音响范式的运用不能说没有其历史延续性，而勋伯格在其《五首管弦乐》作品第十六号第三首中将音色作为主要材料运用，也是其先声夺人的例证。然而，当后现代偶然音乐或不确定音乐出现之时，中国人却没有能认识到西方从自身文化的立场探究人类音乐共性“心灵规则”中生命的突发性和直觉意识——这种中国音乐深层结构中的民族特质（感物之心性）。具有讽刺意味的是：在中国音乐教育中，传统音乐的即兴性、不确定性等操作已被唾弃（因为它是不符合机械科学观的），而在美国当代音乐教育中却已受到重视。

毫无疑问，西方音乐体系的一体化教学加上机械科学观和价值观已向中国音乐教育全面逼进。在此境遇中，是应该作出思考与选择了，是重建自己的基础理论体系，还是继续实行单一的“西体中用”的教学？如果中国音乐与西方音乐在各个领域都形成一体化并驾齐驱，我们是应感到高兴，还是悲哀？

六、新音乐历史的结束与转向

1994 年 1 月 9 日，在北京音乐厅举行的谭盾作品音乐会，谭盾对凯奇“无声音乐”概念的借鉴，把新音乐从古典、浪漫、印象、表现、先锋派推到了后现代派，为中国新音乐发展历史画上了句号。音乐会后没有再掀起像 20 世纪 80 年代“新潮”艺术那样的轰动效应，而对音乐会也有着不同凡响的评价。如中国音协《中外音乐信息报》（1994. 04. 25）也发表了不同的看法：中国芭蕾舞团交响乐队首席指挥卞祖善最近对中国音乐界、新闻界赞口一词赞扬旅美青年作曲家谭盾表示了异议，他说这无异于赞美“皇帝的新衣”。音乐会后，我问了几位同行：“如果让你再去音乐厅听一次，如何？”却没有谁

说愿意再去一次。这使我想起几年前，友人张明坚（内特尔的博士生）与我谈起：有一次，内特尔去听“先锋音乐会”，走到门口拿到节目单，当看到一首曲标题《够还是不够》后，说了句“我看够了！”即转身回府。

20 世纪 70 年代，西方作曲已无什么“新技法”问世了，可谓“黔驴技穷”。这不是因为缺少天才创新的作曲家，而是一种文明或文化音乐走到了尽头。正如施宾格勒所言：文化像有机体一样，逃脱不了兴、盛、衰、亡的过程。美国作曲家科普在其《新音乐指向》（1981 年再版）一书中说：音乐（或艺术）中没有进展，尽管某些个别作曲家随着时间会越做越好，但“更新”的音乐（用更复杂的新乐器创造更多样的声音）不比原来的音乐好。一个作曲家或艺术家，应尝试不同（在此，不同未必指好，不同只是为了不同），但谁去要求他们不同？尽管在先锋派矛盾冲突的数年中，记谱法是一个激战的根源，但在记谱法传达设计的某些意图时，具有一定的意义。……在各种分叉流派之间存在融合，曾持续一定时期的各个方向的流派的交搭……但的确，先锋派死亡了，死亡是它自身的方面，它在自我毁灭的深渊中整个生命不断地碎裂。那些不同流派现在的综合目标也在衰弱，站在各处立场的聪慧作曲家开始意识到各派最初建议者的基本主张未必是可行的。

当代西方专业音乐创作不仅面临技法创新的困境，新的语法无法稳定，而且还有文化转型、社会变迁、价值更新等的挑战。特别是后现代主义文化思潮的出现，其反传统、反现代艺术的价值体系和美学观念，使整个西方文化艺术面临着价值重构的问题。西方后现代文化景观下的专业音乐艺术，其权威话语垄断的中心性的消解，再也无力担负起昔日“指导”全球音乐文化发展的历史使命了。在对美国亨廷顿《文明的衝突?》一文的解读中，“文化冲突说的理论基础，与其说是西方中心论，还不如说是建立在西方作为人类文明中心行将破灭的前提上”。[①]

随着音乐“西体”的破裂与重建的考虑，中国新音乐（西体中用）历史的结束也就是必然的了。在此世界图景的变化下，中西音乐将转向平等的对话交流，多元共存，价值调整与理论重建。

理论重建是最为艰巨和需要时间与大量耐心的。一是大量口头传承的音

① 金观涛．西方中心论的破灭——评全球文化冲突论．二十一世纪评论，1993（10）．

乐需要整理、梳理，二是基础理论和理论框架的问题。特别是在西方音乐理论占据主要地位的中国音乐教育中，如何建立具有东方文化意义的音乐基础理论和理论框架，而且，这也关系到当今西方音乐也在考虑的重要课题。

在科学领域，如果没有牛顿经典力学的基础理论，就不会有近代科学技术的一系列创造；如果没有爱因斯坦相对论基础，也就不会有现代科学技术的革命；而如果没有对时间空间概念的重新界定，便不会有经典力学，更不会有相对论。

音乐领域也是如此，如果我们没有新的理论参照点，也就不可能对时间概念作出新的界定，而记谱法、音乐创作行为、音乐时间及声音运动的物理性等也不会有新的理论基础。同样，如果中国音乐传统不经过新的体认，不去思考其基础理论根基，也就不可能建立起表现新的历史的音乐大厦。反之，将音乐创新问题仍局限于创作的应用层面上，“吃”西方现成的“体”是方便的，但也会落入别人的套路，例如在把“严肃”写得“通俗”或把“通俗”写得“严肃”一些的非驴非马论争中徘徊。

七、评价与反省

新音乐发展历史是世界文化交流的一种必然。尽管西方音乐的移入带有不平等关系，甚至殖民文化的背景，而历史上总是没法预定或假设文化交流一开始便处于一种平等状态，它往往是各国、各民族政治、经济发展的不平衡，甚至战争打破平衡后，文化才始得移入。20 世纪不少中国知识分子为学习西方音乐，推进西方音乐知识的传播和新音乐的创造奉献了毕生精力。无疑，他们为中国音乐历史的进步做出了贡献。今天，我们已进入了与“五四”时期完全不同的历史境遇。如果说中国新音乐发展历史在音乐上沟通了西方音乐的话语，而今天我们面对的是全球和世界各种文明音乐的对话和沟通，其中中国本土音乐文化与西方音乐进行平等对话有着更为重要的意义，它将使中国音乐真正立足自身，面对未来。反之，如果仍将“西体中用”当做中国音乐发展进步的整体标准或“试金石”，这种看问题的基础仍属已被学术界唾弃的 19 世纪文化直线进化论。因此，我认为采用当今人类学和音乐人类学的视角，把新音乐看作文化变迁过程的形式来研究和评价，可能更为客观和理智。如果反省新音乐发展历史过程中理论的过失或空缺，其有以下几点是

值得我们思考的：

第一，不管是“激进派”与“保守派”或“洋务派”与“国粹派”，都没有把注意力放在对中国音乐传统的“体”做深刻的研究分析和与西方传统音乐本体做平等的对话沟通上，往往都是在“体用”或实用以及工具论方面进行争议，如“民族化”、“现代化”等问题的争论。

第二，西方音乐的移入，中国在接受方面没有任何理论准备，甚至在20世纪80年代对先锋派的接受，都是实用在先，理论评价处于一种服从或附庸的地位。对西方音乐的研究永远是人家的过去部分，不研究它的现在和未来，用得上的研究，用不上的不研究（如后现代音乐），西方音乐的危机也没有认真研究，致使自己在发展中的参照点永远是别人的过去，并包含接受别人的危机。

第三，在接受西方音乐时，音乐史观和音乐价值观没有进行文化差异的认同，在音乐教学、理论、美学、创作等方面基本上以西方为准则，没有自己（东方）的立足点，放弃了哲学价值论、认识论以及批判和分析的思考层面。如，学习中国音乐的学生不学中国哲学（音乐学院无此课程），学习西方现代音乐的学生不知其所构成的哲学价值论和方法论基础。再如，近年一位去印度的同行朋友对我讲，他在印度看演出时遇到两位（中国）东方歌舞团的团员告诉他：印度音乐很落后，他们还没有用上五线谱。这种音乐价值观其根本在于中国音乐教育对西方音乐价值标准一元论的接纳。因此，在当今面对世界音乐和知识谱系转换之时，音乐各个领域都应接受音乐人类学观念的启蒙。同时，在音乐领域中也应引进“终身教育”和“继续教育”的概念。

第四，中国新音乐发展历史的结束，并不意味着对外来文化吸收的终止。因为“通而同之”，包容、吸取和同化外物而扩展自己，是中国文化发展历史的特征之一。正如李泽厚先生称为“中国智慧之一特征”①。所谓“结束”，是指两种文化在一定时期内相遇进行融合的极限。如中国历史上，唐代西域音乐与中原音乐的融合，宋元戏曲的“南北合套”，都是一定时期内相遇而进行的融合。“南北合套”，并非意味着取消中国南北音乐传统自身的主体根本，中西融合，也并非意味着取消中西音乐传统各自的主体根基，而本土音乐传

① 李泽厚. 中国古代思想史论. 人民出版社，1985.

统的主体性是走向未来的坚实基础。传统音乐文化是生生不息的能源，我们应该重视其保存与传承。在几千年音乐文明中，音乐技术往往是以短期线性为目标的，如大小调和声体系不过三百年，十二音技法不到一百年。不管是后现代音乐家凯奇，还是新音乐发展的历史，都证明传统音乐文化能源的永恒价值。

结语

种种迹象表明（包括政治的、经济的、文化的、学术的迹象）：21 世纪将是在全球与本土文化双向运作背景下，本土音乐文化的价值重建与回归。然而，我们希望的不是简单的回归，或者在一种中西相互对立、相互排斥的情绪下的回归，而是在加深东西方音乐文化的理解基础上，进行平等的具有学术根基的对话和理论重建。从历史和文化两个方面来看，中国音乐具有对东西方音乐的包容和接受基础，使其最具有条件担任东西方音乐文化对话的历史使命。21 世纪，我们将带着沟通东西方智慧信息的积累，重新从东方崛起，并促成人类东西方音乐文化运作的动态平衡。

中国新音乐多元解释的文化哲学基础[1]

要了解一个时代或一个民族，我们必须了解它的哲学；要了解它的哲学，我们必须在某种程度上自己就是哲学家。这里有一个互为因果的关系，人们生活的环境在决定他们的哲学上起着很大的作用，然而反过来他们的哲学又在决定他们的环境上起着很大的作用。

——罗　素

20 世纪末，随着中国改革开放，世界与中国已成为一个相互关注的整体，使当代中国音乐文化的发展与批评也具有了更开阔、更多维的视野，

① 本文是参加香港大学亚洲研究中心 1999 年“第六届中国新音乐史研讨会”所提交的论文，后载于《人民音乐》2001 年第 3 期。

尤其对“中国新音乐历史”的评论显示出多种维度，并体现着不同价值观念的冲突。我们是否能把这些不同的价值观念看作多元共存与互补？要想使这些冲突为互补或许只有一种可行之路，即我们必须解读这些冲突的文化哲学基础，在文化哲学或文化价值意义的层面上理解与把握，才有可能相互沟通。

一、新音乐的不同解释

关于“新音乐”[①] 的定义，刘靖之先生已做过界定，在此不再赘述。对“新音乐”的解释或评价，梁茂春先生认为“出现了否定和肯定的决然相反的两种观点”。下面我们看看梁先生的这两种观点的分类：第一种是基本否定20世纪中国新音乐道路的观点可以称之为“欧化道路说”，香港大学的刘靖之博士将中国新音乐统称为“20世纪欧化的中国音乐”，他还曾说过，“我们过去一个世纪以来所走的路是抛开传统全盘欧洲化”。第二种是基本肯定20世纪中国新音乐发展道路的观点可以称之为“传统发展说”，持这种观点的学者的论文，以冯文慈教授的《近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题——对于批评“欧洲音乐中心论”、高扬“文化价值相对论”的认识》[②]、牛龙菲教授的《评刘靖之著〈新音乐史论〉》[③] 和邢维凯的《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路——关于“中国音乐文化自性危机论”的几点思考》[④] 等文为主。冯文慈认为，20世纪中国新音乐是“中国民族音乐的固有传统在近代获得重要的发展”。所吸收的西方音乐文化，经过融会贯通，有的已经成为中国民族音乐的新成分。这就是“传统发展说”的本旨。[⑤]

笔者认为，对新音乐的评价，除所谓“欧化道路说”外，“传统发展说”

---

① 刘靖之. 中国新音乐史论集. 香港大学亚洲研究中心，1986.

② 冯文慈. 近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题——对于批评“欧洲音乐中心论”、高扬“文化价值相对论”的认识. 中国音乐学，1997 (2): 54－73.

③ 牛龙菲. 评刘靖之著《新音乐史论》. 中国音乐学，1997 (1): 116－126.

④ 邢维凯. 全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路——关于“中国音乐文化自性危机论”的几点思考. 中国音乐学，1997 (4): 26－43.

⑤ 梁茂春. 面对二十一世纪的大辩论——评一九九七年“关于二十世纪中国音乐之路”的争论. 音乐周报，1988－03－13.

实质上可以分为两派，即“融合派”与“全面现代化派”。因为冯文慈先生的观点并没充分否定“文化价值相对论”，也没有提出“全面的现代化”，其态度趋于“融合”。而“全面现代化派”，态度更为鲜明，邢维凯先生的文章，蔡仲德先生的文章①较有代表性。

在以上三派中，“反欧化派”（或“欧化道路说”）与“全面现代化派”之间观念较为对立，并在20世纪90年代末出现较大的争辩。历史常有惊人的相似，90年代末出现的争辩与30年代的“西洋文化运动”和“东方文化之重新提倡”② 有相似之处。正如今日罗厚立先生对当时争辩情景的总结：“如果从整个近代这一中长时段看，可以说新文化运动是西潮在中国的巅峰，也是其衰落的开始。不久后全盘西化论的提出，恰是西潮略衰落而中国传统稍有复兴的表征。此前大家皆西向，本不必再言西化。只有到西化已成疑问之时，才需要大肆鼓吹。……西化而必须争，且须全盘，正反映出西化派本身在第一次世界大战后‘西方’在中国人心目中已分裂这一语境下的危机感。当然，这样的危机感只是已居正统的主流对边缘上升之潜在危机的预感。反观那些提倡中国本位文化者，其思想资源仍多从西来，尚非完全的本位（更本位的如章太炎等似尚不在此‘话语天地’之中，其关怀也有所不同）。”③ 也可以说，20世纪90年代一系列会议、论著，对中国音乐文化本位的提倡，或对20世纪中国音乐文化发展、中国音乐教育、中西音乐关系等的讨论促成“反欧化派”与“全面现代化派”的再次对垒，他们对“新音乐”的历史给予了不同的结论与看法，其观点都相对鲜明。

对于“中西融合”产生的新音乐，“反欧化派”认为是“欧化”，而“融合派”认为是“民族化”。另外，“全面现代化派”则认为作曲家“个性”应超越“民族性”，应获得“人性”的自由创造与解放，甚至根本就没有必要局限于中西问题，应朝向世界性的方向努力。

对于“新音乐”的作品，如小提琴协奏曲《梁祝》，为什么一些人认为它

---

① 蔡仲德. 出路在于“向西方乞灵”——关于中国音乐出路的人本主义思考. 人民音乐，1999 (6).

② 伍启元. 中国新文化运动概观. 现代书局，1934：174.

③ 罗厚立. 历史记忆中抹去的“五四”新文化研究. 读书，1999 (5)：43.

是“欧化”的，或“这部作品听起来基本上像西洋音乐”①，而为什么另一些人认为它是“民族化”的成功之作，并获得了中国广大听众的认同？这种对同一事件或现象的不同看法，我们可称之为跨文化之间的一种“主体间性”。“主体间性”是指主体与主体间交流形成的东西，它不单纯属于某一方，但又依赖某一“主体”对它的解释，它具有某种不确定性或世界的模糊性。因为，从作品曲式、和声、对位、配器等看来，它就是采用西洋音乐的结构体制，而旋律、演奏风格又确是中国的。这似乎有点像语言的能指（即声音）与所指（即概念）的矛盾，即《梁祝》是一种“东西”，但它的所指“概念”却是不同的（即“民族化”与“欧化”）。

美国著名哲学家和逻辑学家奎因发展了自然主义语言观和行为主义意义论，提出了翻译的不确定性，所指的不可测知性、本体论的相对性等重要论题，在语言哲学领域造成了深远的影响。他的翻译不确定性包含两个方面：一是内涵或意义方面的不确定性，二是外延或所指的不确定性，后者亦被称为“所指的不可测性”或“词项的不可测知性”。从跨文化的语言翻译或研究来讲，语言学家在形成他的分析假设时，受他先前母语习惯投影的指导。他实际上预设了他的母语系统，把其中相应句子的词汇与被翻译句子的词汇对应起来，在整个翻译过程中都把他母语及其概念框架投影到被翻译语言之上。②

从翻译的不确定性论题角度审视“欧化”与“民族化”两个概念，我们应看到事物的两个方面。一方面，提出“欧化”的事实是具备较系统的欧洲音乐技术与理论体系的学者，他们相对能避开母语对西方音乐体系知识（作曲四大件）的遮蔽或“投影”，直接指出欧洲音乐本体体制及音乐概念的本质。而“民族化”的概念是按照本族语言对事实进行的界定，实际上也说明了人在认识事物所受到的本文化的局限，即根本上无法超越先前文化语言习惯的投影的指导。同时，我们也应看到，“民族化”的概念是按本民族语言逻辑在历史认识过程中所创造的文化意义产生的。

---

① 罗传开．对中国音乐进行动态分析的有关概念．音乐艺术，1992 (4).

② 陈波．奎因哲学研究——从逻辑和语言的观点看．三联书店，1998.

二、新音乐不同解释的文化哲学基础

对“新音乐”的解释的文化哲学基础主要有三种：一种是实用价值哲学，“融合派”与“全面现代化派”包含着这种哲学；第二种是认识论哲学或形而上学哲学，它是以先进和落后来认识音乐历史的，这是“全面现代化派”的哲学基础；第三种是分析式哲学，“反欧化派”即属于此种哲学基础，它指明了20世纪新音乐主要是采用西方音乐结构体制的结果，其研究是基于对西方音乐技术本体结构的分析，这一派对西方音乐本体有较系统的学习和把握，如刘靖之先生是学西洋作曲专业的。

实用价值哲学的具体观念认为：“中国音乐文化发展的正确抉择应当是：古为我用，今为我用，洋为我用。”① 这种哲学就是一种“经世致用”、“知行合一”的思维方式，因为它并不问“中是什么？西是什么？”只要能用，这就缺乏知和行的分立，其优点是实用性强，可操作性容易。“洋为中用、古为今用”也极符合中国“人世哲学”，它强调解决具体问题。

认识论哲学或形而上学哲学是“全面现代化派”或“进步论”的哲学，它将世界各种文化按照先进和落后、现代和传统的两分法或二元对立进行划分，而这种两分法已遭到后现代哲学的彻底解构［“解构”（destruction）一词在海德格尔的著作《存在与时间》中提出。这个词表示把结构加以分解或拆开，从中把意义发掘出来，使之得到显现。德里达继承并发展了这一概念，对之补充了“消除”、“抹去”、“反积淀”、“分裂”等多重含义。德里达的“解构”绝不是通常所认为的毁灭。他的解构要做的是揭露表面上单纯、和谐的形而上学观念的内在矛盾和内在紧张的态势，也就是使所有形而上学的本质性观念“问题化”］。② “全面现代化派”及其哲学基础在当今学术中已失去“科学”文化标准的效度。

分析式哲学与第二次世界大战后在英美哲学中居于主导地位的“分析哲学”（Analytic Philosophy）有相通之处。分析主要指语言分析、逻辑分析和

① 邢维凯．全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路——关于“中国音乐文化自性危机论”的几点思考．中国音乐学，1997（4）：44.

② 王治河．扑朔迷离的游戏——后现代哲学思潮研究．社会科学文献出版社，1993：153.

操作分析等。首先，分析哲学家普遍重视语言在哲学中的作用，把语言分析当做哲学的首要任务，他们认为哲学的任务就在于解释科学语言或日常语言的意义，一切超出这个范围的问题都是毫无认识意义的形而上学命题。例如，人们可经常做一些判断：西方音乐比中国音乐高级、科学、复杂等，但并没有以一种抽象的方式思考这些比较判断的意义，思考这些一般性词汇的确切意义和作用。如“反欧化派”就提出了语言概念的问题：“中国音乐文化有着悠久的历史，而新音乐是在 20 世纪初才开始的。因此，人们称中国音乐为‘传统音乐’，称新音乐为‘中国音乐’是值得商榷的。”① 其次，分析哲学家普遍强调分析方法的重要意义，罗素、前期维特根斯坦以及逻辑实证主义者强调形式分析或逻辑分析，摩尔、后期维特根斯坦以及日常语言学派则强调概念分析或语言分析。对于“反欧化派”来讲，他们对西方音乐的形式分析、逻辑分析是很详细、精到的，这在刘靖之先生《中国新音乐史论集》中可以看到，有对各时期新音乐作品的详尽叙述与分析。第三，分析哲学家在解决哲学问题时强调从小问题着手，从小到大地逐个解决问题，并强调科学性。按照逻辑实证主义者的观点，他们所采用的逻辑分析方法就是一种精确可靠的方法或一种科学语言。②

笔者个人认为，全面现代化派及其哲学基础似乎已经过时，但了解其哲学意义或对其进行解构的认识仍是当今中国音乐界需关注的。“融合派”在当今并没有完全失去文化效度，实际上，“反欧化派”也并没有完全否定“新音乐”，而是提出了“新音乐中国化”的概念基础，它应当是：“与语文一样，各民族总是先学母语，然后才学外语，音乐的学习也应该如此，否则中国音乐的现代化、新音乐的中国化是难以实现的。”③ 但有一点欠缺，“反欧化派”对“新音乐”文化“主体”发生的变化和新音乐在历史过程中文化的意义还需要进行研究。

在 20 世纪 20 至 30 年代，中国文化的三种不同派别：陈序经的“全盘西化论”或称文化上的激进主义（与音乐的“全面现代化派”相似），张东荪的

---

① 刘靖之. 中国新音乐史论集. 香港大学亚洲研究中心，1986.

② 涂纪亮. 分析哲学及其在美国的发展. 中国社会科学出版社，1987.

③ 刘靖之. 中国新音乐史论集. 香港大学亚洲研究中心，1986.

“多元文化论”或称文化上的自由主义派，以及“国故新知论”的学衡派或称文化上的保守主义派，都是值得中国音乐界关注的，因为音乐脱离不开近现代整个大的文化背景。此外，学衡派有两点意见实际上对音乐中的“实用价值”哲学做了很透彻的批评，今天仍值得中国音乐界同仁们参考。第一点，传统的中学之弊在于过分重视实用、实践，致使纯粹学术思想的基础理论得不到发展。陈寅恪先生说：“‘传统旧学’惟重实用不究虚理，其长处短处均在此。长处即修齐治平之旨；短处即实事之利害得失观察过明，而乏精深远大之思。”① 今日，何兆武先生进一步说：“惜乎中国思想文化的传统只重统与合，而无见于分与别，因而始终不免局促于浅薄的实用主义，而不善于开拓精微的更高一层的理论思维的堂庑。单纯的实用主义必然是行之不远，这一点上学衡派的见解无疑是有深度的，今天仍然值得人们认真思考。”②第二点，学衡派看到了人文科学与自然科学在性质上的不同。学衡派在当时唯科学主义流行时就指出：“现代文明理念之一大失误是将道德与物质进步混为一谈。”“人类的精神文明或文化，是不能单纯地等同于物质进步的。究竟应该如何为自己的文明和文化定位，这个历史上的永恒问题在近代中国的巨变中来得格外的突出而又重要。”③ 在全球化与文化多元的今天看来，学衡派以及“反欧化派”已越来越显示出它们的重要意义。这也需要我们重新思考以“全面现代化派”为中国音乐发展观带来观念冲突的问题。

汤一介先生曾对“激进主义”、“自由主义”、“保守主义”三派发表过意见，他说：“在相当一个时期，一些人往往认为，在文化转型期只有‘激进主义’才对文化的发展起推动作用，而‘自由主义’特别是‘保守主义’则是阻碍文化向前发展的力量。这个看法是不全面的，或者说至少是值得我们重新讨论的。在文化转型时期，对文化问题总会有三种不同的态度，即激进主义的、保守主义的、自由主义的。在20世纪这一文化转型时期，对中国文化所形成的不同三派都是面对中国社会的急剧变化和世界文化的大动荡这同一问题，而显示出不同的反应和不同的思考层面，正是这三种不同趋向的文化合力推动着文化的发展。因此，要全面地研究20世纪中国文化的走向，对激

---

①② 何兆武．也谈对“学衡”派的认识与评价．读书，1999 (5)：49.

③ 同上：50.

进主义派、自由主义派和保守主义派都应作认真的研究。”①

三、新音乐历史发展后的文化哲学思考

笔者曾在1994年讲过一段话：“1994年1月9日，在北京音乐厅举行的谭盾作品音乐会，谭盾对凯奇‘无声音乐’概念的借鉴，把新音乐从学习西方古典、浪漫、印象、表现等主义及先锋派推到了后现代派，为中国新音乐发展历史画上了句号。”② 在1994年后，中国作曲界“追新”创作的所谓“新生代”、“复合风格”现象，大都倾向于“音乐拼贴”的后现代艺术方式。西方社会后现代时期流行音乐的主流地位也开始影响到中国，“严肃音乐”创作处于不景气的低谷。在这样一个新音乐历史发展后的时期，“严肃”作曲家对其创作前景作何思考？向往何方？或许是也该轮到音乐学者们出来对其方向提供一些参照和思考的时候了。

首先，我们应该提供一种多元文化价值论的哲学基础，它能够兼容本土音乐传统、外来音乐与本土音乐传统的结合（包括新音乐的中西融合方式）以及正宗的外国音乐（包括世界各种文化的音乐），建立新的音乐文化评估系统。那种把对“新音乐”历史的评论简单分为“欧化道路说”与“传统发展说”，实质上是一种形而上学的或二元对立的哲学，这种划分使我们处于一种两难境地的选择，因为它是一种“对”与“错”的选择，两者只能择其一，而这种选择结果必然是单一文化价值论。

作为新音乐历史发展后时期，它将面临21世纪中国音乐文化的新世纪，笔者有以下几点思考提供给大家参考：

1. 在全球文化视野中来看待新音乐的历史意义

美国艺术批评家罗森伯格曾经提出：“艺术批评务必承认，20世纪的艺术创作是在世界重构过程中政治文化的戏剧性变化中发生的。”③ 新音乐的历史本身，如20世纪初的学堂乐歌、新的艺术歌曲、抗战音乐、歌颂祖国的音乐、新潮音乐等都无法脱离这种世界重构过程，甚至“新潮音乐”（或“先锋

---

① 温儒敏，丁晓萍. 时代之波——战国策派文化论著辑要. 中国广播电视出版社，1995：2-3.

② 管建华. 新音乐发展历史的文化美学评估. 中央音乐学院学报，1995（1）：29.

③ ［美］列维，史密斯. 艺术教育：批评的必要性. 王柯平，译. 四川人民出版社，1998.

音乐”）也包含着这种过程中的政治文化的戏剧性变化。在当今对先锋艺术的批评中也反映出这一特点。“在‘文化大革命’中，艺术是政治的工具，艺术家是政治家的奴仆。……中国当代艺术中的先锋艺术与中国政治的关系极其复杂微妙。这一点尽管与前面说到的中国传统文化中伦理与政治在连续性和统一性所造成的泛政治意识有关联，但是，它也与中国当代先锋艺术处在一个中西交汇的历史情境有联系。中国当代先锋艺术所反对的政治，都是过去的政治，已成为历史的政治，更进一步说，是被当下的政治所认定的一种错误的政治。如果说，批判中国传统文化的封建主义政治，已是20世纪的思想、文化和运动的一部分而成为一种传统的话，那么，反对‘文化大革命’的政治，则同样需要新的政治来启动。这意味着在中国，艺术的不自由是政治给予的，艺术的自由也是政治给予的。正是这一点，导致许多非政治性的艺术问题具有了政治色彩和意识形态特征。理解这一点，对于理解中国先锋艺术与政治的微妙而又复杂的联系至关重要。”① 从以上引述中，我们自然可以看出“新潮音乐”运作所无法脱离的桎梏，也无法否定它所具有的意义。今天我们所需要思考的是，中国音乐文化发展如何建立它相对稳定、独立的学术思考。此外，我们也不排斥音乐文化与政治关系的某种思考，如当今世界“文明的冲突”，“由于现代化的激励，全球政治正沿着文化的界线重构”②，以及世界政治多元化与文化多元化关系等问题。

2. 西方音乐在中国本土化的问题

笔者认为，中国音乐、“新音乐”、外国音乐是三种并行不悖的形式。“新音乐”本身就是与中西音乐相融合的产物，那这里提出的“本土化”概念与“新音乐”有何不同？“本土化”意指“融合”要建立在中国地区性音乐风格的文化自主体系及各民族音乐文化（语言、地理、艺术、哲学等）的基础上，这就需要加强音乐母语及文化的深入学习与了解。我们看到美国音乐教育中也讲求本土化，奥尔夫、达尔克劳兹、铃木等教学方法的本土化，钢琴教材、钢琴作品创作的本土化，如爵士钢琴作品即兴演奏在美国钢琴教学中也占有重要地位。外来文化只有与本土相结合，才会有生命力。另外，“本土化”与

---

① 邹跃进．他者的眼光——当代艺术中的西方主义．作家出版社，1996：131.

② ［美］亨廷顿．文明的冲突与世界秩序的重建．周琪，等译．新华出版社，2010.

"新潮音乐"的概念不相同的是：它将寻求本土音乐语言、美学、艺术、哲学的概念框架，包括地区性音乐风格的概念框架，遵循自身音乐发展的历史规律。因为，中国音乐地区性风格几千年演变的历史规律对于世界多元音乐文化来讲，它是一种"共时"的存在，是多元"共时"中的一元，它本身对世界音乐就是一种贡献。

3. 中国音乐文化发展中的双重、多重匮乏感

对于中国音乐母语或传统的匮乏感，近年来已有很多论文涉及，其表现是许多中国年轻人不了解自己文化历史中的音乐。学习母语除了我们对本国、本民族音乐的文化意义的阐释和认识外，它也是在接受理解外来音乐文化时的一个重要基础，正如在跨文化艺术交流中史密斯就西方自身文化而言："年轻人在学习研究非西方艺术的代表作品之前，应当熟悉自己社会的艺术遗产，应当了解西方艺术传统的继承与演变情况。人们通常相信，具有良好基础的自我概念是充分欣赏其他人的前提条件，同样，要想有效地欣赏外国文化的艺术表现方式，也需要以自己的文化作为基础，这样不仅有助于发现两者的相似性，而且有助于发现两者的差异性。"① 反观我国的音乐教育，也应当引导学生对中国音乐体系及其文化艺术史有基本的了解和真切的整体认识，即"良好基础的自我概念"，以此才能接受好西方音乐文化。在此提出的"双重匮乏"，还包括对西方音乐文化艺术学习的不深入，以及国民音乐教育在学习西方音乐文化方面还有许多事情要做。如果比较中国与日本学习西方音乐文化艺术的质量和数量，我们不及日本。西方音乐是人类文明的组成部分之一，在当今世界地球村中，我们也应当学好西方音乐。然而，我们也看到西方艺术音乐在我国并不普及，尽管近年来有中央领导提倡在大学普及交响乐，但在首都北京，我的学生们居然已有两三年买不到许多交响乐的总谱。再则，"多重匮乏"则是指对世界多元音乐文化的了解和需求。时至今日，我们还没有真正考虑把东方音乐及世界多元文化音乐教育作为中国音乐教育在新世纪的一个新的起点。

---

① ［美］列维，史密斯．艺术教育：批评的必要性．王柯平，译．四川人民出版社，1998．

新的色彩的追寻——中国钢琴曲三首评略①

由权吉浩创作的《“长短”的组合》、陈怡创作的《多耶》、王建中创作的《情景》这三首钢琴曲②，曾被作为1994年中国国际钢琴比赛选用曲目。

从总体上看，这三首钢琴曲的写作有其共同特点。同20世纪80年代以前的中国钢琴作品相比，其借鉴西方作曲技法已由原来以浪漫乐派（前期与中期）、民族乐派为参照点转向了后期浪漫派、印象派、表现主义、新古典主义以及20世纪的民族乐派（如巴托克）等，这种转折也是中国专业音乐创作过渡性的缩影，即它已转向追求新的节奏空间和使用新的和声或多声的调色板。

具体地讲，这些作品在和声、调式、调性方面的复杂化，如调式变化半音、泛调、多调、频繁转调、半音和声、假调性关系、“换音”（小二度关系）以及“音块”等的使用；节奏的复杂化，如复合节拍节奏、散节奏的运用等，这些因素的运用在后期浪漫派、印象派、新古典主义、巴托克的民族乐派中均可见到。尽管如此，这三首钢琴曲创作的基底仍是浪漫主义的，如其作品标题性以及曲式结构原则的古典性——所有曲式都是以三部性结构原则为基础（包括第一首《“长短”的组合》的三首乐曲）的。如有肖邦、普罗科菲耶夫、巴托克、斯克里亚宾等人钢琴作品的基础，或对巴托克、斯特拉文斯基、拉威尔、勋伯格等作品“色调”在听觉上有深思熟虑的把握，则对演奏这些作品是大有裨益的。若将这三首钢琴曲与以前许多优秀的中国钢琴曲相比，如《绣金匾》、《二泉映月》、《渔舟唱晚》、《梅花三弄》、《百鸟朝凤》，甚至《黄河协奏曲》等，则后者更具普通听众接受的音乐文化基础，因为它们有以民族优美旋律为基础的美感运思，以及融合传统器乐的演奏法、装饰音型法

① 本文载于《星海音乐学院学报》1997年第3期，具体分析了《“长短”的组合》、《多耶》、《情景》三首中国钢琴作品在追求新的节奏空间和丰富的和声、复杂的调式、调性变化上的特点，并就中国钢琴学派的建立与发展提出了值得思考的理论问题。

② 权吉浩．中国钢琴曲三首．人民音乐出版社，1994．

等等。然而，此处的三首中国钢琴曲，却是不能以这些传统的方式去聆听和把握其美感的，它们是在寻找和创造新的节奏语句以及和声调色板的韵味。这仿佛要求我们脱离传统美术（如古典、浪漫派绘画）的表现方式和色彩标准，而以现代美术（如印象、表现、抽象主义绘画）的色彩感、空间感去领悟其色彩韵律，就像现代作曲家或现代美术大师们追寻新的节奏和色彩空间一样，人们的听觉也需要有这种艺术想象力的拓展以及感受艺术的创造性。

《“长短”的组合》是以三首乐曲构成的组曲，三首总体结构上是快、慢、快，很符合古典套曲的结构原则。标题“长短”与朝鲜民间音乐的节奏节拍形态以及朝鲜语的特点密切相关，因为朝鲜语语音音节有长音节和短音节的区别，民间音乐的基本节奏构成原则是“长短结合”。长短有几十种，其中有以速度命名的，有以民歌名称或节奏性质命名的。三首乐曲便出自于三种“长短”。第一首“噔得孔”，乐曲一开始，右手节奏性的“音块”式和弦色彩背景和低音的大七度和音结构的减五度进行，便奠定了乐曲的节奏动力和色彩基调，引奏空出的中音区“天窗”中出现了音乐主题（第1页第2行谱第3小节末拍），随后在高八度音区重复了主题乐段，中段做了简短的展开，逐渐推向高潮，继而降潮，然后主题再现。第二首“晋阳照”（也可称“晋阳调”），慢板，采用了固定低音型写法，短小方整乐节的主旋律结构也体现着“长短”的韵律，整个和声色调显得明朗，旋律节奏显得较宽阔，乐曲中高音区快速的顿音和颤音仿佛是清脆鸟鸣的回应，中间部分是一个短小轻快的舞蹈节奏画面片段，然后回到主题再现。这首乐曲感觉带有抒情的“风景风俗画”的意味，固定低音节奏型使情绪略带深沉。紧接第三首“恩矛哩”（也可称“快莫里”），乐曲一开始便是热烈的舞蹈节奏，主题旋律与前首乐曲主题相关，低音以有力的四度进行，并与主题旋律在纵音程关系形成“换音”（小二度关系）。随后，完整的主题乐段在属调调性上逐步展开。中段行板的主题是将原主题的节奏拉宽的变形，经过短小规整乐节的展开推向再现主题的高潮，并持续到全曲终。“恩矛哩”虽以三部性结构写成，但由于乐曲被两种速度性质分成两块，又给人以两种音乐情绪对置的效果。全组曲在许多方面采用了古典原则，而在纵横多声及线条结构上大胆构成了新的色彩音响。

陈怡的钢琴作品《多耶》基本上是室内管弦乐队作品《多耶》的基础。多耶舞是侗族民间舞蹈，可分为祭祀性的“耶堂”和娱乐性的“耶雕”两类。

表演总的是由巫师领唱，众人舞蹈；巫师领唱，众人相和。钢琴曲《多耶》中的散奏恰似巫师的领唱，整个作品由三个散奏部分分割为三个部分，最后曲终时的散奏恰似“多耶”中“耶斜散”的散堂歌。曲首第一主题“53.”是一个贯穿全曲的主导动机，第二主题“2̇1̇ 61̇ 65”在三个散奏中出现，仿佛代表巫师的吟诵，而且三次的情绪各不相同。第一散奏中显出静穆庄严的气氛和情绪，这是祭祖的场面；第二散奏中显得柔和、温情（第15页末行Adagio起），并伴有衬腔或和腔；而第三散奏中的“吟诵”，显得神秘，低音琶音音型快速地向上移动（第18页Allegro），仿佛是巫师从低声的喉腔逐渐转向情绪激昂的高音区的喊叫。第二次散奏后的舞蹈音乐与第一次散奏后的舞蹈音乐相比，第二次情感情绪更为深邃（第16页Andante），其固定低音音型的进行与以第二主题变化的较抒情的旋律相互伴随。第三散奏后出现全曲的高潮，第一主题在高音区平行和弦式的进行与低音快速节奏音型组成了高潮的结构动力。紧接着引出活泼有生气的、在低音持续音音型伴奏下的一段极有舞蹈旋律韵味的段落（第20页Vivo con animato），直至曲终。整个乐曲保持着一种古朴、庄严、气势磅礴的感觉，似乎与斯特拉文斯基的《春之祭》有异曲同工之妙。

王建中的《情景》与前两首相比，虽有标题，但其内容仍有一定的不确定性，或许称“#c小调奏鸣曲”也是可以的。这是一首较为长大的单乐章钢琴曲，写作上也比前两首乐曲更为钢琴化。引子部分：乐曲一开始就以三个八度的强音重复#c小调的主音，第3、4小节小二度的音响仿佛是一种钟声的感觉，引子在快速的三连音运动后转入主部主题。全曲的调性关系极为隐蔽，使用“假调性”关系，如主部主题应是#c小调，而和声上并无明显的表露（从第22页末行第2小节起），副部调性应为E大调（第24页第4行）连接部明显的属准备进行到主音E的根音，而旋律似乎在c小调上。主部主题充满活力，副部主题是其派生出来的，在音调性格上差异不大，但在速度性质上则不同。多声色彩上突出非三度、非纯四度、非五度结构，和音中常常镶入小二度色彩。呈示部大致结构为：主部主题平行乐段，#c小调；连接部，副部主题，也是非规整的平行乐段；结束部（用主部主题材料）。展开部也是以三部性的三大块构成（从第27页第3行起），展开部起始在低音固定音型背景

下，出现了沉静的以主部主题为基础的变形主题，并逐步在各音响层次上作展开，然后进入展开部的中间部分，在拉宽的旋律节奏空间中加进快速的琶音，旋律中个别音的八度跳跃落回，使人想起普罗科菲耶夫钢琴作品中的“音色旋律法”。展开部的第三部分重新再现出其第一部分并作展开，把音乐推向高潮，然后经过主题音调材料的连接进入再现部（第32页第2行第2小节）动力再现。之所以确认它是再现部，主要是低音♭B的出现等同于在呈示部时B音的出现。在现代音乐创作中，半音关系或“换音”可以看做是同一调性的，而且这个♭B一直延伸到B的出现，副部主题再现时虽有变化（从第34页第3行第4小节起），但旋律却出现了♯c小调的调性服从。随后的结束部有所扩大，加入了一段在持续音上的固定低音段落，其重音节奏和弦的紧张音响感，颇具斯特拉文斯基《春之祭》中粗犷的原始舞蹈节奏感，此时主部主题与副部主题融为一体。再随后出现一个稍为柔和与放宽节奏的主题旋律，并现出了乐曲开始引子的材料（第38页末行末节），经过一段展开，再次出现了乐曲开始的三个八度的♯c音的强奏（在此前才真正有了♯c小调的♯g的属音，从第41页第2行起），重现了乐曲开始的那种“钟声”的情景，并形成高潮。结尾（从第42页第2行第3小节起）在快速分裂的主体动机音型的降潮和固定低音音型的运动中结束全曲，最后一个音与全曲第一个音相呼应，落在三个八度的♯c上。

以上只是对三首钢琴曲结构的大致分析，至于听者和奏者如何去理解和发挥，这将有待于他们个人的理解深度和创造性发挥。

钢琴的传入，从20世纪30年代齐尔品“征求中国风味的钢琴曲”的钢琴作品比赛（当时参赛的作品主要是以浪漫乐派前期技法为参照）至今，在中国音乐文化中已取得了一定的适应和发展。当然，钢琴作为西方音乐文化和工业文明的产物，与历史上东方音乐文化内部的乐器传播演变或许有一些本质上的不同。如：扬琴、琵琶、唢呐、胡琴等乐器的传播演变及适应，其型制、演奏风格、手法、韵味与中国地区性音乐风格都有所适应和发展，这些乐器的特质与中国音乐的特质更为相通（如“音腔”等）。钢琴这一乐器在形制、演奏风格、手法、韵味等方面是否也会取得同样的适应和发展？也许目前这段历史还太短，我们还不能断言什么，尽管美国凯奇的“配件钢琴”已在对钢琴做些实验性的改造，但这不能说会是代表中国音乐文化以后的选择。

到今天，我们是否可以说我们已经具备一个完整的中国钢琴音乐风格流派（包括创作和演奏）呢？这或许还需要更长一些时间的进展和历史的检验才能证明。然而，今天钢琴确实已经完全进入了中国人的音乐生活和文化内部的演变。此时，我们的作曲家、钢琴家、理论家更应该提出和考虑一些问题：西方钢琴音乐以及专业音乐创作的发展给予我们发展的参照有哪些可能性？中国传统音乐的地区性风格及演变机制、旋律韵味、音响特质、思维方式能给世界钢琴音乐增加些什么东西？从全球视野看，作为汉文化圈的中国音乐传统与西欧、东欧、拉丁美洲、非洲音乐（如爵士钢琴）传统和钢琴所产生的结合有些什么不同特点？当今西方钢琴音乐创作面临的问题是什么？它将在哪些方面寻求开拓的空间（钢琴进入大众文化，如理查德·克莱德曼的演奏）？西欧钢琴演奏流派与俄罗斯演奏流派的不同与文化的关系如何？傅聪演奏肖邦的作品到底在哪些地方融入了中国文化的意境和韵味？中国钢琴演奏家在国际比赛或在国际演出中，中西方人如何评价他们的演奏风格以及是否兼及与其文化的关系？所有这些问题，如果我们能在理论上给予总结或清理，或许对中国钢琴音乐的创作和演奏会有一些弄清发展方向的意义，并减少一些盲目性。

20 世纪西方音乐文化传播的接受反应[①]

随着 20 世纪西方在政治、经济、技术等方面对世界的影响力的扩展，西方音乐文化也在世界范围内广泛传播并深刻影响了世界各国的音乐文化，各种社会文化结构都处于变动过程。这使其文化内部关系在变动中能和谐公允地相处，以及顺利健康地发展、深刻理解社会心理和文化变动过程是一重要的先决条件。

跨文化心理学的观点认为：跨文化问题引起的心理反应的普遍性和变动性，是不同文化生态的存在方式、社会结构和意识形态的结果，是人们心理生物机制上的积累、凝聚、内化、整合的不同价值心态，并形成了对外部世

① 原文载于《中国音乐》1993 年第 3 期。

界的价值判断和选择。

西方音乐文化传入中国本土之后，自然也引起了不同的接受心态反应和文化动态反应。接受心态反应往往是最直接和直觉的反应，这种反应往往不是依据充分而自觉的理性分析作出的。接受心态反应与文化动态反应可能存在着一种相互作用，这种相互作用只有在对接受心态反应与文化动态的研究取得一定认识后才可能有所揭示。本文仅将两类反应分述如下，略作解析，供各位读者参考。

一、传播接受的心态反应

20 世纪西方音乐传入中国本土，人们自觉或不自觉地形成了某种与自身音乐文化关系的反应。特别是 20 世纪后半叶，国际经济、文化的交流，先进的传媒技术（如电视、收音、录音等）的应用，使得越来越多的中国人接触了西方音乐文化，如交响乐、歌剧、管弦乐、美声唱法、五线谱、和声、乐理和理论等等。自然，人们有意或无意地将本民族的音乐文化，如民歌、说唱、戏曲、乐器、记谱（工尺谱、减字谱等）和理论与西方音乐文化进行比较，并形成了不同的心态。以下仅列出十种心态反应，并对某些心态的行为目的略作分析和说明。

1. 求“先进”的心态。以高与低、简单与复杂、先进与落后等概念来认识和定义中西音乐的关系，如：“交响乐是人类音乐的最高表现形式。”这种接受心态的行为目的是为求得中国音乐的进步和发展，并为学习西方音乐、打破自身文化封闭性、促进与西方的交流提供了动力，但其“先进与落后”的标尺和价值取向，是以西方文化价值为标准的。

2. 求“现代化”的心态。运用西方现代作曲技法与中国传统音乐的因素相结合，创造出能被国际承认或具有国际影响的现代中国音乐作品，其接受心态是为取得与西方现代音乐的平等地位，并以此加强民族意识和文化内聚力的社会学的功用目的。其局限在于缺乏分析层面，没有提出以何种新的技术结构或音乐操作方式，何种美学观念，何种独特的音乐风格理论框架基础来实现，“现代”是否等同于“西方”？“现代化”与“西方化”的区别何在？“现代化”与本土音乐文化的关系是什么？

3. 求实用心态。只要是中国人创作的音乐便是中国音乐，或者无需界定，

不管何种音乐都运用于娱乐、欣赏、教育、消费和社会活动，不带任何文化评价。这种接受心态出于对社会环境变化的适应性目的，不具有文化特性的自觉意识或指向性意识。

4. “求新”与“守旧”心态。在专业创作中，以借用西方先锋技法为“新”，以借用西方传统技法为“旧”；或在理论上偏重自身传统为“守旧”或“右”，偏重借用西方音乐观念为“革新”或“左”。其心态主要依附于意识形态领域的某些观念，其局限性在于缺乏开放性的具有学术根基的对话与研究。

5. 悲观主义心态。出自“后殖民主义”心态。原来殖民地时期在军事、政治、经济、文化等方面受西方控制，如今虽然独立了，但一切还是不如西方。西方已进入后工业社会与后现代主义艺术时期，我们还处在走向工业社会和发展 19 世纪的交响乐的时代。别人的昨天就是我们的今天，别人的今天就是我们的明天，中国永远赶不上西方音乐。这种接受心态是音乐文化直系进化理论的反应，即把自身音乐历史演变纳入一种单一进化模式。

6. 反融合心态。主要认为“融合”是西体中用，即用西方音乐技术结构和形式来改造中国传统音乐。这种接受心态是反对文化涵化或同化，要求保持音乐传统和文化传统的纯真性，但没有提出或总结出是否不与西方音乐接触就能进行传统音乐的自我创新（或超越“传统”），以及如何创新或不应该创新。

7. 求同心态。为求中西音乐的共性或共同规律。如有人认为：“中西音乐的基本规律应当是一样的，只不过表现形式、方式及程度不同，即使最相违的表现体制也有共性可循，音的存在方式（音高、音强、音长、音色）是一样的”[①]。求同心态主要是为了求得音乐的共性认识，获得人类音乐总体理论的层次，但常常忽略了音乐的跨文化问题，即不同文化音乐的（“声音、概念、行为”）差异，有时以某种文化音乐的个性作为共性评价的共同标准。

8. 求异心态。“非西方音乐不能让自己认为是西方音乐价值结构以内的音乐。那么，由于它的不同，则正是它的价值所在，不同的因素愈多，则愈有

---

① 老乐工. 交响乐中的佼佼者——记双簧管演奏家章棣和. 人民音乐，1984 (11)：27.

价值”[①]。音乐人类学家从全球文化多样化的观念出发，期望不同音乐文化都能保持其传统与个性特性，但没有提出如何处理好全球文化综合化与地方文化意识两者的关系或形式。

9. 音乐价值相对论心态。价值相对论是文化人类学的基本思想之一。它要求避免用某种文化价值标准去判断和研究其他文化，并充分尊重和考虑各种文化的特性，形成宽容、理解、合作的气氛，其倾向于多元性的和历史流动性的价值判断。但绝对的相对主义为逃避现实问题（如发展问题）以及世上不同文化价值体系之间的冲突开脱了责任，可能形成“无判断的判断”或“无结果的结果”。当代文化人类学家也在考虑人类更高的、范围更广的价值体系和必要的价值标准，但实现这一目标的难度很大。

10. 创造性转化心态。“以传统文化中的某些符号和价值作为种子，通过创造性转化，可以结出具有现代意蕴的果实”[②]。这种心态是对于“中体西用”或“西体中用”套路的跨越，试图寻求传统文化的创新道路。有关中国传统音乐的创造性转化的理论较少见，我想在此谈谈我的理解。创新又称为发明，其过程是新因素的产生。新因素大都是通过传播而引进的，它并不是突如其来的。它是把现存的因素重新组合，创造出与原来结构不同的东西。如凯奇的偶然音乐，就是通过运用东方哲学美学与现代哲学美学概念的相通之处和特殊音响因素变量及操作方式的重组而创作的。在科学领域中，如爱因斯坦对于“时间”和“场”概念的重新界定，形成了物理学理论结构概念的重组。由此看来，音乐或科学的创新，不是在原有理论基石上堆积木，它必须打破原来的基础结构概念，重新界定或奠定新的概念基石，才能修筑新的音乐或科学的大厦。现代音乐家、作曲家、音乐学家、音乐人类学家都在重新思考和界定“什么是音乐”，这已成为一个“点”，而在不同的音乐文化中可能具有不同的“点”或“因素”，它们是人类音乐潜能的多样性因素，也可能成为相互认识的“新因素”。与创造性转化心态相反的心态是“抛却自家

---

① ［美］B. 内特尔，赵志扬，管建华. 西方音乐的价值与民族音乐学的特征. 中国音乐，1991（3）：28.

② ［美］林毓生. 中国意识的危机——“五四”时期激烈的反传统主义. 穆善培，译. 贵州人民出版社，1988.

无尽藏，沿门托钵效贫儿”的那种将传统当包袱，企图一丢了之，并毫无思考和分析的求助于西方音乐的心态。

以上十种心态是社会文化变迁过程中产生的心理反应，我们不能对任何一种心态做简单的肯定和否定，而需要进一步的分析和研究，它们构成了文化发展心理过程的“张力”，各自具有不同的效度。从发展趋势来看，前五种心态可能将逐渐演变为后五种心态。

跨文化心理学认为：21世纪最重要的研究领域很可能是与产生和谐的人际关系和群体关系的条件有关，以及作何调整才能使不同的生态和社会文化发展更为合理等理论领域。中国社会学家费孝通近来指出：应将社会发展研究从生态秩序层次提高到心态秩序层次。因此，音乐文化传播的接受心态反应是值得研究的。

二、传播的文化动态反应

如果说传播的接受心态反应表明了对文化发展的某类主观愿望，那传播的文化动态反应则可能是一种客观势态的反应，它更多的基于文化变动的历史事实或历史的辩证过程。研究传播的文化动态反应将有利于各种文化正确估计自身文化在世界文化中的动态趋势，并做自我的定位和动态的把握。下文是我对六种传播的文化动态反应所作的简略说明。

1. 主动与被动。20世纪中国在接受西方音乐时，是主动的还是被动的？对这一问题或许有不同看法。《现代汉语词典》对“主动”与“被动”二词的解释是，主动：不待外力推动而行动；或能够造成有利局面，使事情按照自己的意图进行。被动：待外力推动而行动；或不能造成有利局面，使事情按照自己的意图进行。20世纪中国为何选择西方音乐，而不是印度、阿拉伯或非洲等民族的音乐？是否这些民族的音乐无优秀之处可言或与中国音乐水火不相容？很明显，西方的政治、军事、经济、技术方面的强势地位和文化传播上的“强势”，对中国文化产生了压力，使其形成了强烈的“落后感”，建立强大的不受歧视的中国成为国民的强烈意识，音乐方面自然也是如此。这种意识主要是实用主义的，使得我们在接受西方音乐时，对西方和世界音乐的认识不是全面而整体性的，而是局部的、有限的，也没有条件和时间形成文化的比较、分析、选择或进行价值判断。即使是音乐价值相对论也并非无

价值判断。在当今的文化动态反应中，如果中国音乐不能在形成与外来音乐或世界音乐相互参照和比较后而作出价值判断，中国音乐也就没有现时的自我价值判断，失去自我价值判断将失去自身文化发展的主导方向，出现“盲目”或“迷惘”构成被动。主动与被动的共同性“动”是区别于封闭“不动”状态的。

2. 作用与副作用。副作用意即随着主要作用而附带发生的不好作用（如药物的副作用）。有关两种语言教育及其对认知发展影响的研究证明：学习一种以上语言，能促进创造性，受西方教育体制的影响，能够发展某些认知能力。以上结论可以用来参证西方音乐和音乐教育体制对中国文化发展的重要作用，因为音乐也是一种重要的“语言”和教育。那么这种作用的副作用是什么呢？副作用在于由于采用和承认西方音乐标准模式，忽视、抑制，甚至否定了自身音乐语言和音乐文化教育的作用。“在西方派生的教育结构中教授原来传统的音乐学院的建立”（内特尔，1986）。如在中国专业音乐教育和公共音乐教育中，音乐基础如基本乐理、视唱练耳、音乐分析都是以西方音乐结构体系为标准的。

3. 输入与输出。除政治、经济等方面的关系和能力决定着文化的输入和输出（如出版、电影、电视、演出、教育和文化交流等方式）外，文化政策也是支配文化输入与输出的重要方面。如 1904 年《奏定学堂章程》的颁布，中国开始引进和模仿日本的教育，也涉及日本的音乐教育（如学堂乐歌）。又如 1950—1960 年中国对苏联教育体系的认可，仅 1951 年就收到 32 000 本苏联科学院和教育机构出版的书籍杂志。在 1950—1958 年间，13 000 种苏联文学书籍在中国翻译出版。20 世纪初学习日本教育；20—30 年代学习欧美教育；50—60 年代学习苏联教育；70 年代末转向欧美教育；这些都反映了外来文化对中国音乐教育的几次大的影响。音乐文化的输入与输出同经济的收入与支出一样，如果不平衡便出现“赤字”，便会使自身音乐文化发展出现消极和不利的方面。面对 21 世纪全球文化及音乐的发展和交流，如美国音乐教育工作者提出的为适应全球文化发展和在世界性经济文化环境中的生存应该进行的多元文化音乐教育目标。这些对中国各地区音乐建立与世界音乐文化正常的输入与输出关系应该是有所启迪的。

4. 西方与东方。古代中国把印度也称为西方，其东西概念是“中国中心

论”的。到了近代，由于西方文化的强烈影响，原来中国概念中的印度、阿拉伯、非洲都被纳入了东方的范围，此时，东方和西方的概念是“欧洲中心论”的，即地理概念以欧洲为基点。后来西方和东方的概念又有了政治内涵，列宁曾提出：“东方的人民群众将作为独立斗争的参加者和新生活的创造者起来奋斗，因为东方亿万人民都是一些不独立的、没有平等权利的民族，至今都是帝国主义对外政策的掠夺对象。”由于西方在政治、军事、经济、文化和技术方面的整合与强势，它与东方文化相比显示了很大差异，这也成为文化学者们越来越关注的中心课题。1920年代，印度学者泰戈尔与中国学者冯友兰在美国相见时谈道：“……中国印度的哲学，虽不无小异，而大同之处很多。西洋文明，所以盛者，因为他的势力是集中的。试到伦敦巴黎一看，西洋文明全体可以一目了然，即美国哈佛大学也如此。我们东方诸国，却如一盘散沙，不互相研究，不互相团结，所以东方文明一天天衰败了。”从西方与中国的文化传播交流方式来看，西方音乐是整体移入中国（包括教育体制），而中国音乐是渗透进入（西方）——如移民、演出、出版、学者交流等，这种方式并不是对等的。此外，中国研究东方音乐（印度、阿拉伯、非洲等）的学者或专业工作者人数在十人左右，由此可以看出，中国音乐界的东方意识还没有建立，同时也反映了中国在世界音乐传播交流中的不对等以及东方音乐所处的弱势地位。

5. 错位与归位。每种文化内部都可能存在不同层次的音乐。如中国的“阳春白雪”、“下里巴人”，但西方音乐的传入使原有音乐的层次发生了错位。如B. 内特尔曾讲过西方与伊朗的例子：“两个社会都承认音乐的等级——艺术音乐、民间音乐、通俗音乐，但在迅速变迁的文化中，各音乐等级发生错位，它反映了各种标准和社会阶层的错位。因此，西方音乐体系升了一个格，波斯古典音乐现在与西方通俗音乐处在同一级上。在革命前的伊朗，西方化了的人比未接受西方思想成分的传统上层人物的地位要高，他们的音乐因而要高些。”这种错位的现象在中国也存在，如在国际音乐大赛（如美声、钢琴、小提琴等）中获奖者的地位似乎高于国内音乐大赛（如传统唱法或器乐等）中的获奖者，在音乐教育中，学西方音乐似乎高于学中国音乐，因为西方音乐比中国音乐“复杂”。在对中国音乐的态度方面，国内目前也开始出现某种“归位”倾向，如中国传统器乐在国内也建立了一些国际性大赛，在音

乐教育中也开始意识到中国传统音乐（音乐“母语”）教育的地位，在音乐理论方面，“音乐价值相对论”逐渐被广泛认可。

6. 误解与重新理解。在20世纪，中国在接受西方文化的某些标准和“科学”规则的时候，对自身文化也产生了许多误解。如中国语言学界的学者们反省道：“汉语语法学建立快一个世纪了，在这八九十年中间，研究、学习汉语语法的，几乎全部抄袭西洋语法学的理论，或者以西洋语言的语法体系做基础来建立汉语的语法体系，如在词类、结构形式、句子类型方面的洋框框。”在音乐分析方面也出现了以西方音乐作品分析方法（如音乐概念、音乐结构、音乐句法）来建立中国音乐的“曲式学”概念。汉语语法结构的独特性与其音乐语法有根本联系。因此，与汉语研究相似，只有在汉语句法现象的“常态”研究基础上，才能正确评价各方面的价值，重新正确理解中国音乐语言形式和意义的独特联系。近年来音乐人类学家提出将音乐作为一种语言来研究和印证，强调了对不同文化音乐语言的根本理解。

以上提出的几点传播的文化动态反应是值得进一步研究的。它涉及对未来世界音乐文化如何进行动态的把握与和谐相处的问题，也是近年来国际文化发展中关心的问题。正如我们所注意到的联合国教科文组织《世界文化发展十年实用指南》（1988—1997）文件中提出的两个主要目标：（1）在发展过程中更加强调文化尺度以及广泛促进人们的创造技能和文化生活；（2）对构成21世纪特征的重大世界挑战作出反应的必要性认识。

第四章

音乐人类学视角的比较

音乐直系演化与多系演化的思考①

19世纪文化人类学中的直系演化理论认为：文化演化的过程和方式是可以预定的，而且不会有多大的差异，因为受着人性的自然逻辑和智力的必然限度的制约；人类社会的制度先后衔接，次第演化，序列一致，举世皆然，即使有人种和语言的表面差异，但因为人类的通性而保持着直系演化。这种经典的理论取向企图把某些特殊的文化置于演化阶梯的梯阶上，它认为各民族的文化发展道路是一样的，只承认这种发展有阶段的差别。②

一、音乐直系演化的文化人类学及哲学批判

在东西方音乐文化的历史比较中，有一种将西方音乐表现形式分别归属于单音表现体制和复音表现体制的理论，并预定了"民族的单音表现体制向复音体制靠拢的科学结果最终是西方现存的一套，民族的单音表现体制向复音表现体制靠拢的艺术结果势必以牺牲民族音乐原有的特色为代价。"③ 应用单音体制和复音体制的概念简单地去替代音乐表现形式，并将它们运用到音乐历史演进的范畴，自然就把中国传统音乐演化置于西方音乐文化演化的阶梯的梯阶上，这与直系演化理论具有同样的思想基础，因此称这种理论为音乐直系演化。持这种理论的依据是："应用于西方音乐的复音音乐表现体制代表着先进的音乐表现科学技术，而非民族性范畴，是音乐整体表现力发展的必然归宿，那么在这个意义（即表现体制作为问题的基础）上，'谁化谁'的命题便没有了存在的可能，因为一方化另一方（即先进化落后）是必然，而不是偶然，更不是盖然。"④

20世纪文化人类学、哲学研究的进展，为音乐文化历史演化提供了新的认识基础。首先：（1）单音（表现形式）或单音表现体制是西方音乐划分多

---

① 原文载于《中国音乐学》1989年第4期。

② ［美］恩伯．文化的变异——现代文化人类学通论．杜杉杉，译．辽宁人民出版社，1988：7.

③ 蒋一民．关于我国音乐文化落后原因的探讨．音乐研究，1980（4）：45.

④ 同上：46.

声发展历史阶段的概念，将这种概念来概括其他音乐文化历史的阶段，就忽视和割断了另一种文明的历史发展意义。正如在文化人类学的研究中，如果将“中世纪”和“自然经济”都根置于全部现代文明的背景之中，将近东、中国、日本等一些地方都称为“中世纪”，把它夸大为世界范围的普遍事实，显然是荒谬的，并且弄混了这些文明发展的历史进程①；（2）单音表现体制不是对中国传统音乐音响结构形态客观、全面的总结，使用这一概念即无视了中国以及东方音乐音响中单个音、打击乐声响等的高度变异性和普遍运用，并割裂了音乐表现形式中音乐行为方式（创作、传承、审美等）的重要意义；（3）音乐直系演化的研究缺乏跨文化比较研究的基础。简言之，比较必须构成整体模式，才能寻找对应关系和对应点进行比较。正如当代比较哲学、比较美学家埃利奥特·多伊奇所说：判断某类西方艺术（如一首莫扎特的协奏曲）优于或劣于某类东方艺术（如一首印度拉格）时，这种判断是企图预先假定有可能制定一个其本身脱离文化条件和文化制约的审美判断标准②；（4）西方复合表现体制代表着先进的音乐表现科学技术，这一观点是以西方传统科学、哲学和本身历史发展为参照的。如果我们改变参照系，从西方现代科学、哲学的角度来看，西方复音表现体制并非完全科学和十全十美，它存在不科学的方面：如绝对音乐时间（以标准时钟参照）以及绝对音高（标准音高空间）所包含的机械性因素（机械本体），这种音乐绝对时空观与牛顿绝对时空观是有所联系和相适应的，它与西方传统哲学集大成者黑格尔的“绝对理念”也是相适应的，然而这些观念在20世纪都出现了彻底的改变；（5）音乐直系演化是以19世纪科学观的认识为基础的，它认为科学是绝对客观的，不带有人的主观性，无民族性可言，甚至文化也无民族性。这些观念在20世纪遭到了一些科学家、学者的否定：认识不能脱离人的主观认识框架，科学包含了对客观规律的发现和人的创造性，自然科学在某种程度上带有民族特点，如中医、西医。李约瑟博士认为，只有西方文明才具有科学特性的传统观点肯定是站不住脚的。

---

① ［美］托马斯·哈定，等．文化与进化．韩建军，商戈令，译．浙江人民出版社，1987：26.

② ［美］埃利奥特·多伊奇．勃鲁盖尔与马远：从哲学角度探索比较批评的可能性．邢培明，译//蒋孔阳．二十世纪西方美学名著选（下）．复旦大学出版社，1988：540.

二、东西方传统音乐属于平行的特殊演化

多系演化是斯图尔德教授提出的（1953），他基于演化应有重要规律的假设，目的在于研究特殊演化中的平行现象。特殊演化的观点认为“文化是沿其多元线发展的、族系的、分化的、历史的过程以及特定文化适应性变异的过程”。① 多系演化令人难以置信地包括了文化进化的所有特殊趋势。中国的东方文化学者季羡林认为：在世界上延续时间长、没有中断过且真正形成独立体系的文化有四种（中国、印度、阿拉伯伊斯兰、西欧），东方文化占了三种。音乐是文化的部分，东西方传统音乐自然有着各自的源流和历史演进过程。东西方传统音乐的特殊演化的明显差异在于音乐类型的不同。音乐首先是由人的创造性活动构成的，东西方音乐经过长时期演变到近代，这种创造性活动（行为）方式形成了明显的分化和各自的特点。西方传统音乐创作开始形成了作曲与演奏、演唱（甚至表演）的分工、分离，其音乐流派的形成和繁衍主要依赖于作曲家，我们称此为分离型音乐类型。分离型以绝对时间、绝对音高空间为基础，建立了和声刚体（刚体在物理概念中指物体在振动中不发生变形，同样，和弦中乐音音高的振动频率不会变形），采用固定定量记谱的书写创作方式；同时，绝对时空限制了音乐演奏、演唱的直觉时空的选择，其演奏演唱基本属于再现性创造；东方传统音乐的创作保持和发展了“作曲”（与西方传统作曲概念有所不同）和演奏、演唱的合一，其音乐流派的形成和繁衍主要依赖于演奏家、演唱家个人和团体，我们称此为整体型音乐类型。整体型音乐类型保持了一定的相对时间（如印度拉格，阿拉伯玛卡姆，中国联曲体、板式结构中散板的运用，不以绝对时间参照）与相对音高（单个音高、音色、时值、力度以及打击乐声响的高度变异性）直觉时空的传统，即演奏演唱的创造具有即兴性、直觉主观性，属于表现性创造。音乐类型的不同，决定了音乐历史中音乐变异方式的不同。东方传统音乐如印度的拉格、阿拉伯的玛卡姆、波斯的达斯特赫、中国的曲牌音乐都是代代相传不断积累发展变化的，这种变异方式可以称为“移步不换形”（黄翔鹏认为：中国传统音乐根据自己口传心授的规律，不以在乐谱中写定的形式而凝固，即

① ［美］托马斯·哈定，等. 文化与进化. 韩建军，商戈令，译. 浙江人民出版社，1987：31.

不排除即兴性和流动发展的可能，以难以察觉的方式缓慢变化，称为“移步不换形”)，这与东方重悟而不重形式的论证思维方式和主神似的心理特点有关。西方传统音乐的创作，不以前人的作品为母体来演变（如中国传统器乐中，在同一曲上不同流派的演奏可以形成不同风格；同一曲调以不同板式变化作为一种音乐结构方式；曲牌与曲牌的曲调之间有许多历史渊源关系)；重要的是曲式原则、对位原则、和声构成、旋律发展、主题动机构成原则，音乐流派的转变、发展，即音乐的变异方式更近于“否定之否定”，这与西方主形式论证的思维方式和主形似的心理特点有关。西方从传统音乐古典、浪漫到印象、新古典、表现主义，在作曲技术原则和美学哲学基础上正是以“否定之否定”方式前进的。分离型与整体型音乐类型的形成和发展是以各自文化的深层结构哲学、美学思想为基础的。以下将东方哲学（中国、印度、阿拉伯伊斯兰）大致相同的方面简略归纳与西方哲学相对比，作为音乐类型（音响结构行为模式）基础的深层结构对照（表4－1)：

表4－1　东西方传统哲学与音乐比较

	东方传统哲学与音乐	西方传统哲学与音乐
宇宙观自然观哲学方法	有机宇宙哲学，有机自然观，强调人与自然合一（主客体合一)，强调直觉、直悟、整体、综合性思维方法，这就构成了整体型音乐类型的哲学基础，可称为有机音乐本体，音乐相对的时空观因素的存在，也可称为有机音乐观。	机械原子论、无机自然观，强调人与自然的分离（主客体分离)，强调数理、几何、逻辑、理性、分析型思维方法，这就构成了分离型音乐类型的哲学基础，可称为机械音乐本体，音乐绝对时空观的意义，也可称机械音乐本体。
美学价值	强调“情感”（如中国“乐记”)，强调“情味”（如印度“舞论”)，强调音乐与个人道德修养、精神修炼的价值。音乐结构和单音的高度变异性与内心体验相联系，形成克己内省的审美方式。	强调理性（如黑格尔“美是理念的显现”)，强调音乐与科学、宗教精神的价值。音乐结构和乐音的高度规范与外化的声学实验相联系，形成分析、外省的审美方式。
社会结构	农业社会：非标准化生产、非标准化音乐创作方式（包括演奏、演唱等)，存在非统一的标准音高、音色、时间等。	传统工业社会：标准化生产、标准化音乐创作（交响乐为标志)，绝对统一的标准音高、音色时间等。

东西方传统哲学有机本体与机械本体在各自文化中的其他领域表现得也很明显，如中医对人体的认识、经络学说，中国的气功、印度的瑜伽，均以直觉、整体的方法形成的，而西医对人体的认识、解剖学，是以数理、几何分析的方法构成的；东方传统绘画、雕塑的空间（中国的绘画六法，印度的绘画“六支”，主“神韵”与“情味”）与西方传统绘画、雕塑空间（几何透视结构）皆反映出有机本体与机械本体的特点。

三、音乐多系演化的理论意义

1. 音乐与社会环境的适应性

多系演化提出了解释特殊文化演化的一种机制——对特殊环境的适应性。按照此说，西方传统音乐是对传统工业社会、科学、哲学的适应和相互参照；东方传统音乐是对传统农业社会、科学、哲学的适应和参照。我们知道，“在特殊进化内部，有一个极限机制。这种机制被称为‘稳定原理’，它的出现可以说是适应的最终产品。”① 随着现代科学、哲学和第三次浪潮的出现，新的观念、新的技术、新的结合深入人心，传统音乐无法适应社会的变化，由此转向新的变革。

2. 新的适应特点

依据“适应性”原理，音乐文化与所在社会环境状况是适应的。那么，中国与东方国家由农业社会向工业化方向发展，是否音乐文化自然也会以西方传统这种类型为模式转化呢？首先，应清楚地看到，19 世纪工业社会与文化的适应性和 20 世纪后现代工业社会环境的文化的适应特点是不相同的。19 世纪的西方工业化主要是以欧洲模式为典范的，音乐文化也同样。但是，进入现代工业社会，特别是进入后现代工业社会（本世纪 50 年代后），西方工业化、生产标准化都被打破，二战后国际经济、政治、文化环境的变化，工业技术的发展，信息革命给世界工业、经济、文化带来了多元化（也改变了传统工业文化的一元论价值观）、多元论价值观。仅从工业经济结构来讲，就有东欧式、苏联式、日本式、东南亚式、西欧式、美国式等。这与 19 世纪的

① ［美］托马斯·哈定，等. 文化与进化. 韩建军，商戈令，译. 浙江人民出版社，1987：76.

“适应性”情况相比有了很大的不同。各种模式既要适应现代化的发展，又要考虑与自身的历史、文化、地理等背景相结合，形成各自的特点，才能在世界背景中生存发展。同样，音乐文化的发展也是以多元论为标准的，没有绝对参照模式。当今，中国和东方社会面临着社会、经济、文化转型阶段，它们是一步一步跟着西方路子进入现代呢，还是综合吸收近代、现代、后现代以及各种模式的经验长处为参照借鉴呢？音乐直系演化在对社会类型认识上或许是以简单化一的思想为基础的：西方封建社会＝中国封建社会（＝东方封建社会），这就容易形成一种单一的世界音乐文化发展观：单音表现体制→复音表现体制。这也是受 19 世纪工业经济社会文化一元标准模式的理论影响的。

当今，西方社会正处于工业经济、文化艺术转型阶段。随着音乐文化的发展，西方复音表现体制不管从多声技术理论发展还是历史的过程概念性业已成为辉煌的过去，现在是需要寻找新的发展起点和理论支撑点的时候了。亨德米特指出了和声创新可能性的基本穷尽，美国音乐批评家普来曾兹则指出：奏鸣曲式已成为一种近二百年的历史传统遗产，它与当今后现代工业社会人们精神意识联系甚微，它已失去文化效度。① 美国是进入后现代工业社会的先锋，其音乐哲学的发展，在音乐文化认同、音乐观、音乐教育、音乐行为模式方面都体现了向多元化方向的转型。

3. 怪圈

当代杰出画家埃舍尔的画中常常出现一种“怪圈”。如版画《瀑布》中，画面上端的水明明一级一级地往下流，但最后却流到了上端的瀑布口，形成周而复始的“怪圈”，它完全改变了以绝对空间为基础的上下直线的绝对运动。历史的升沉起伏不乏此种“怪圈”。继公元前“轴心时代”多种文明的兴起后（古希腊、印度、中国等文明兴盛的平行现象），当西方音乐进入中世纪教堂沉思时，东方音乐却以巴格达文明和唐代文明交相辉映；当西方音乐走出教堂进入工业文明时，东方音乐却固守着古代音乐方式的绵延和发展；20

① ［美］普来曾兹．现代音乐的痛苦．管建华，编译．乐府新声（沈阳音乐学院学报），1992 (2)，(3)：27－29，31－33．

世纪上半叶，中国开始接触学习西方音乐时，西方现代音乐艺术已经展开；当80年代中国重新打开窗口学习西方现代音乐及艺术时，西方业已进入后现代工业社会和后现代艺术时期。当音乐直系演化者相信西方乐器表现形式高于中国乐器，西方乐器标准化（如木管的波姆键式化，弹拨乐向键盘乐转化，机械键的安装）的演变是科学的进化，而不是乐器发展的分化时，西方已开始寻求新的乐器制造，寻求新的乐器声源，实验主义音乐早已打开钢琴盖，把手指重新触向琴弦，也不时用手敲打大、小提琴的背板；当中国极力学习、应用西方分离型音乐类型时，西方后现代音乐却开始包容整体型音乐类型。此时，西方学者又为东方人提出了备忘录：世界大部分的人民正在借用西方文明，并且采用西方观念。当他们这样做的时候，正值西方人对自己失去信心的时候。[①] 面对音乐技术的发展和未来，西方对历史的回顾和反思不乏各种看法。美国《音乐季刊》（1923）的一篇文章中指出："（艺术）从不精致到精致，从自发到人工，从无知到理智，从神秘到科学；然而，我们在建立可能由于自身的重量而倒塌的机器，对于这种机器只有未来才能作出最后的判断。目前的文明最终可能崩溃，以便让位一种新的文明，这种文明必须从原始状态再完成一次循环，但是，在推动循环的向前发展中带着过去所累积的意识。"[②] 这段话似乎也提出了一种"怪圈"——循环现象。对"怪圈"的思考，至少会使我们打破那种单一直线的音乐文化历史演化观，获得新的启迪。

4．"谁化谁"?

音乐直系演化不但提出了"谁化谁"，而且还提出了现成的依据："欧洲各民族乐派的建立在表现体制上并非以本民族民间那一套作基础，而是用现代既成的复音音乐表现体制去'化民族'"。当然，民族乐派的发展是一条不可否定的事实和道路，也为一些非欧洲音乐文化背景的国家提供了一种音乐文化变异发展的方式，但对于东方音乐文化发展来讲，它是否应该成为普遍接受的唯一的道路和真理？东方音乐几千年的发展对未来世界音乐的贡献仅仅就是依靠民族乐派的道路？音乐的民族特征能与音乐行为方式（创作、传承、审美等）和哲学传统割裂吗？东西方的音乐类型和变异方式本身包含了

---

① 中国社会科学院文学研究所科研处，《文学研究动态》编辑组．比较文学论文选集，1982.

② 何乾三等，译．音乐美学——外国音乐辞书中的九个条目．中国文联出版公司，1982：35.

人类对音乐不同体验的发展智慧的自我开拓，只要东西方哲学、美学、艺术的历史发展存在，整体型与分离型两种音乐类型将永存下去，谁也化不了谁。同时，都得重新调整，相互吸收、融合，求得多样化发展，逐渐获得与社会、科学、哲学、艺术的变革的新适应和转化。西方后现代音乐艺术，如即兴音乐、偶然音乐、“活”的电子音乐，这些被称为“开放曲式”的形式，不同程度、层面的含有整体型音乐类型的意义，它们一方面基于将东方哲学纳入现代哲学、美学、艺术的框架，另一方面将其与反理性主义思潮相结合。如现代反理性主义哲学先驱叔本华与东方哲学就有一定亲缘关系，他称《奥义书》[①] 是“我的生命与死亡的慰藉”，《奥义书》是他的哲学来源之一。由此可以看到东方哲学所具有的永存意义，同时也启发我们东方传统音乐文化也是能够在现代社会（科学哲学等）环境中生存，并得到新的发展和适应的。对于持简单化一的音乐文化发展观将会带来的不幸，文化人类学家们已经注意到：“如果迅猛的变化一下子把传统全部涤荡掉，人类的文化将变得单一，单一将使人类毁灭，如果有一天人类的历史聚合成一种单一的文化和文明，那将预示着我们的灭亡。”[②] 在东方或西方社会内部，我们看到的将会是音乐类型的多元发展，而不是一元的；是开放并存在的，不是封闭化一的。

5. 潜势

以下是文化人类学家用来说明进化潜势法则的一个例子：“卓有成就的人，通常不能够连续成功于重大的发明创造，因为他们最终总是接受并适应了某个特殊的思想路线。而年轻人在某种意义上则是一般化的和不稳定的，他们具有‘落伍者的特权’，这种特权使他们得以仅仅吸收先辈成就中较有益和较先进的部分，而并不理会甚或抛弃前辈工作中那许多无用的陈砖烂瓦。”[③] 潜势法则似乎与中国的一句老话“后来者居上”的含义不谋而合。另外，历史学家普遍关切的被称为“文明的兴盛和衰落”的现象，也可很好地被用于证明进化潜势法则。潜势法则给我们提供了对未来音乐发展的一种新

---

① 《奥义书》为公元前七八世纪印度哲学书，书中论述宇宙及人的本性，倡导个人我与宇宙我的合一之说，是印度哲学和宗教思想的根源。

② “反传统”的反省. 中国青年报，1988-10-28.

③ ［美］托马斯·哈定，等. 文化与进化. 韩建军，商戈令，译. 浙江人民出版社，1987：84.

的思考角度。首先，应该看清西方现代社会音乐文化、艺术转型（转向后现代工业社会和后现代艺术时期）的特征和优势，新的科学、哲学、艺术、美学等形成的文化发展价值取向，西方在音乐传播、信息流通、音乐教育、文化所持开放的活力，新的音乐科学的进展，如声学、电子音乐、音乐心理学、音乐民族学、现代意义的音乐治疗等等。另外，西方对东方音乐文化的重新认识和吸收，如寻求新的音乐声源，对东方乐器的开拓和重新发现、音乐行为模式（如整体型）的重新再创，东方应借此潮流重新反省自我，逐渐寻找东方传统音乐文化更新与再创的道路。音乐中“潜势”法则的认识，只有在东西方音乐文化交流畅通、相互充分了解的基础上，在逐渐对话的过程中才能实现。同时，这种认识还需要东方民族的自觉、主动意识的推动，才可能形成。

6. 音乐多系演化是理论重建的支撑点

如果我们认定音乐多系演化这个事实，东西方传统音乐属于两种不同的音乐类型，那么东西方音乐美学、音乐风格类型只能是建立在各自的音乐类型基础上，西方音乐学的理论框架不能涵盖东方音乐文化，我们需要考虑到东方音乐理论的重建问题，重新认识音乐历史的发展规律，将东西方音乐文化特殊演化的特点相互对照，这是一个重要的理论支撑点。我们对东方传统音乐文化的现代意义的认识，其中应该参照现代科学、哲学、美学、社会的价值体系，这也是基于“特殊环境的适应性”的文化演变机制的。正如只有现代自然科学家、哲学家、现代艺术家才能看到和发掘东方文化艺术中的现代意义，而局限于传统文化和艺术的观念却不能挖掘传统文化所具有的现代价值和意义，因为他们不具有现代科学的、艺术的开放的参照系，正如“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，所以，以传统解释传统往往难于打破桎梏，传统科学、哲学对传统音乐文化的认识与参照角度已不具有创造性意义，正如音乐直系演化的理论不会给我们提供对未来音乐发展新的思考和思路。

四、历史的反思

“五四”时期，萧友梅曾经说过：“西洋音乐本来不能叫它做西洋音乐，

因为将来中国音乐进步的时候还是和这音乐一般，因为音乐是没有国界的。"[①] 这些话，在当时推进对西方音乐的学习和了解是可以理解的，但如果把这些话作为当今一种理论根据来阐述，它就具有一定的时代局限性。今天与"五四"时期背景不同的是由文化冲突转向融合，"五四"时期至今的这段历史过程中，在认识方面我们缺乏对西方音乐文化发展历史的连续性研究和总结，即缺乏对它的过去、现在、未来趋势的连续性和文化的整体考察和把握，所以总是被动地接受。同时，没有进行西方和自我音乐的文化认同，对东方音乐（印度、阿拉伯伊斯兰等等）历史及理论的隔膜，加上笼罩着西方音乐是科学表现体制，并用此标准衡量东方音乐是不科学的阴影，使我们没能寻找到自己的立足点——东方音乐文化区别于西方音乐文化的特征。人们也普遍地提出反对音乐"欧洲中心论"，但因没有建立起东方这个中心与之"抗衡"，使反欧洲中心的结果是越反它越列它为中心。如果我们认定文化传播有四个阶段：① 冲突（接触）；② 学习（融合并存）；③ 对话（理论分析、认同）；④ 超越（新的理论的创造），那么，我们音乐文化的传播还处于第二阶段，我们期待着一个对话分析时代的到来，并期望在此过程中，能够逐渐提出新的理论问题，面对未来音乐文化的发展。

从经典物理学到相对论的音乐王国[②]

经典物理学和相对论代表着物理学历史发展的两个时期，其理论和前提都是基于对世界物质、时间、空间结构及相互关系的认识。爱因斯坦相对论的创立正是否定了作为经典物理学理论基础和前提的绝对时间和绝对空间，从而从根本上改变了牛顿力学乃至整个经典物理学的理论体系。

常言道：音乐是时间的艺术。时间是音乐的根本属性之一，没有时间，音乐根本无法展开。那么，音乐中是否也存在绝对时间和空间的概念？经典力学和相对论时空观（时空观：有关时间和空间的物理性质的认识）与音乐

---

① 萧友梅. 萧友梅全集（第1卷）. 上海音乐出版社，2004：144.
② 原文载于《中国音乐学》1993年第3期。

理论相关吗?

如果说人类不存在独立于科学认识以外的物质、时间、空间王国，音乐也不是一种独立封闭的王国，那么可以说物理时空与音乐时间是相关的。因此，将物理时空的概念引进音乐的认知领域是可行的。

本文采用了类比理论模型的方法（其中包含了确立相似系统；为相似系统建立模型；模型信息的转换），试图通过“经典力学”到“相对论”历史过程与音乐领域的类比，来启迪和认清音乐领域发展面临的历史转折，以便对新的领域和方向有所明确，而不要再停留或沉醉在音乐“经典物理学”（即西方传统音乐学）的基础上，用19世纪前的“科学”观念来看待世界音乐，它的过去、现在和未来。

一、西方传统音乐体系与经典力学的相似性

西方传统音乐体系的前提和基础与经典力学理论的前提和基础绝对时空观是相似的，其相似性系统可简单归纳为以下几个方面：

1. 经典力学中的“刚性”尺（刚性尺：有标准单位长度、不可收缩与弯曲的量杆概念）的空间。西方音乐时间单位长度的标准概念与此相似，其通过转借“刚性”尺空间刻度形成可视空间的音符（时值和音高频率值）的绝对量度单位。因此，它同样具有刚性时间、节奏、速度等性质和概念的意义，并与时钟的机械计时相关，如：♩＝60，即每分钟均匀流动60拍，每秒单位一拍，然后可再均匀细分时间。

2. 欧几里得几何空间（即绝对空间）。多声部（和声、时位）的连接与技术必须以绝对空间记谱法结构为基础。对位法技术原则直接出自于欧几里得平面几何空间的一些概念和原理，如：轴、对称轴、置换（声部转换）、对顶角和对角行列式（对位声部序列）等等。

3. 经典力学中时空与物质是绝对无关的存在。时空本身既是客观的，同时也是不受任何物体或观察者干扰的，只要把物体的运动测量好了，时间和空间本身就如框架那样摆在那里，均匀地、不动地等待着物体的进入，它们对于任何运动状态总是正确无误的。经典力学的物质、时间和空间的运动形式结构与西方传统音乐音高、时间和空间（记谱法空间）运动形式的结构相类似。音乐总谱就是一个框架或“箱子”，作曲家只要把刚性空间度量的物体

音高及时值装入框架或“箱子”，一切运动状态（多个声部的运动）总是正确无误的，没有任何物质声音或演奏者能改变时间和空间的性质，因为乐音已形成了音乐的绝对时空结构。

西方音乐从巴洛克、古典、浪漫、印象到新古典、表现主义、新浪漫主义的历史都是在此绝对时空技术框架（如和声、对位、曲式）和行为方式中展开的，正如19世纪中叶以前欧几里得几何学和经典物理学几乎是各门学科的基础学科一样。因此，也可将和声学、对位等称为音乐的“经典力学”。

二、音乐“经典物理学”危机的根源

如果说经典物理学是运用经典力学的基本概念和基本原理建立起来的理论体系，那么可以说，西方传统音乐学（1885年由阿德勒始建）也是运用音乐“经典力学”（绝对时空技术）的基本概念和基本原则建立起来的理论体系，因此，可将西方传统音乐学称为音乐的“经典物理学”。

20世纪50年代后，西方出现了具体音乐、噪音音乐、概念音乐、偶然音乐、直觉音乐、先锋音乐及新的记谱法时空形式。音乐“经典力学”的绝对时空技术结构被打破了，建立在此基础上的西方传统音乐学面临着这些无法解释的新的音乐现象，而这些现象在许多方面联系了东方文化音乐的时空结构行为和记谱法时空概念。

为何非要打破原来音乐的绝对时空技术呢？音乐“经典力学”和“经典物理学”不已经“结合成一座具有庄严雄伟的建筑体系和动人心弦的美丽的庙堂”吗？①

20世纪50年代后，西方作曲技术的创新问题已很少关照音乐绝对时空技术了（如和声、对位）。作曲家D. 科普教授在《新音乐指向》（1981）一书中对西方艺术音乐的发展显示出忧虑，他说：“音乐（或艺术）中没有进展，尽管某些个别作曲家随着时间会越做越好，但‘更新’的音乐（用更复杂的新乐器创造更多样的声音）不比原来的音乐好……一个作曲家或艺术家，应尝试不同（在此，不同未必指好，不同只是为了不同），但谁去要求他们不同？尽管在先锋派矛盾冲突的数年中，记谱法是一个激战的根源，在记谱法

① 这段话是德国物理学家劳厄（Max von Laua）对当时部分物理学家思想的描绘。

传达设计者的某些意图时，具有一定的意义。……现在看来在各种分叉流派之间存在融合，曾持续一定时期的各个方向的流派的交搭……但的确，先锋派死亡了，死亡是它自身的方面，它在自我毁灭的深渊中整个生命不断地碎裂。那些不同流派现在的综合目标也在衰弱，站在各自立场的聪慧作曲家开始意识到各派最初建议者的基本主张未必是可行的。”

R. 拉恩在《西方艺术音乐的民族学研究》(1987) 一文中指出：“文化工程的一项应该完成的任务是应该诊断西方艺术音乐分裂的文化原因，特别是西方艺术音乐与普遍公众的分裂。为什么一些最好的作曲家创造出非盛行的音乐？这是不可避免的吗？文化环境中怎样运转才能走向无破坏性的终结？是否只有当西方艺术音乐成为西方世界广阔部分的文化整体时，才可能保存西方古典音乐的价值？”

由于与牛顿时空观本质相同，西方音乐绝对时空技术和传统音乐学像经典力学和经典物理学发展的历史命运一样，也必然出现危机阶段。

危机是科学发展进程中的一个重要阶段，旧理论的基础业已摇摇欲坠，新的理论基础尚未确立。只有清醒地认识到危机和产生危机的根源，才有可能毅然决然地抛弃旧理论框架，自觉地寻求新理论框架，并以此为基础重建新的理论体系。相反，看不到危机的根源和危机的严重性，就难以感觉到变革旧理论框架的必要性和紧迫性，至多只能在旧理论框架中修修补补，甚至还会把别人发现的触及旧理论基础的新现象，以及提出的新概念和新理论当作异端邪说加以反对。

以上这段话同样适合用于对音乐“经典物理学”危机的思考。

三、通往“相对论”的音乐王国

1. 批判与反省

19 世纪末，经典物理学的旧框架已成为自然科学发展的桎梏，重新审查经典物理学的理论基础和破除长期流行的先入之见，成为通向新物理学诞生的必由之路。如：马赫、彭加勒对牛顿的批判分析所表现出的时空思想，为相对论的建立提供了原理性的思考；黎曼、洛伦兹、闵可夫斯基等为相对论做出了数学上的贡献；法拉第、赫兹、达克尔逊等的试验以及麦克斯韦对电

磁本质的思考，为相对论提供了试验基础。

与此历史过程相似的是，音乐王国中一批音乐人类学家（或音乐民族学家）对西方传统音乐学以及由此音乐“经典物理学”中发展起来的自身学科（音乐民族学）开始了不断地批判与反省。批判与反省大都针对西方传统音乐学对世界其他音乐文化现象解释的谬误性和局限性。如查尔斯·西格反省到：由于我们对于什么是值得研究的东西抱有先入为主的看法，从而忽略了大量应该研究的东西（1975）。

J. 布莱金说：“我不同意 G. 阿德勒曾规划的音乐学的那种方式……在我看来，阿德勒完全以他的声音技术（Tone Kunst）概念来处理遍布世界的各种音乐概念化的不同……这种相当僵化的音乐音响声学的解释现继续支配着音乐心理学和许多音乐分析的工作”（1990）。

恩克蒂亚在阿德勒《音乐学》（1885）发表一百年之际的一篇文章中开始给阿德勒的音乐学学科的“科学”含义打上了引号。他说：“由于音乐学总被视为一种非常狭窄的音乐分析，因此，如果仅仅是在其前面附加一个前缀‘Ethno’，也未免显得太机械了，这样势必会导致我们对该学科目前的发展趋势和研究领域的忽视”（1985）。

对西方传统音乐学立场的不断批判和反省，是近 30 年来音乐人类学（或音乐民族学）发展的重要思想之一，可见于大量文献，在此不赘述。

2. 重新观察一切“物理现象”（音乐现象）

爱因斯坦谈道：“回到相对论的本身上来，我急于要请大家注意到这样的事实：这理论并不是源于思辨，它的创建完全由于想要使物理理论尽可能适用于观察到的事实……要放弃某些迄今被认为是基本的，同空间、时间和运动有关的观念，决不可以认为是随意的，而只能认为是由观察到的事实所决定的。”爱因斯坦的相对论时空观正是以重新观察到的物理现象为基础的。与此相似的是，音乐人类学（或音乐民族学）也不以原来西方传统音乐学（或“经典物理学”）作为理论框架来解释一切音乐现象（或物理现象），而是在重新观察一切音乐现象（包括西方音乐现象）的基础上来重新考虑音乐的基础理论框架。它不是基于思辨的，而是以实地考察（或田野工作）和重新观察、描述、解释世界音乐文化为最根本的认识方式。这可在大量文献中看到。在

此不再赘述。

3.“相对论”的音乐王国

如果说音乐“经典物理学”是以“乐音运动的形式”的音乐定义或音乐结构研究为基础（乐音为绝对时空结构单位），那么，音乐人类学的“声音、行为、概念”① 可作为“相对论”时空理论的音乐定义或音乐结构研究的基础（声音为相对时空结构单位）。作为新旧对比和类比，二者研究有以下几方面不同：

(1) 经典力学的绝对时空，就其本质而言，是与外界任何事物无关而且永远是相同的和不动的；音乐绝对时空技术的作品总谱时空永远是相同的和不动的，“乐谱作品”的分析是永远有效的。而相对论的时空是不能独立存在的，只能作为场的结构性质存在；东方传统音乐乐谱记谱法时空以及 20 世纪西方反理性或反控制音乐（偶然音乐等等）的作品记谱法时空是无法独立作为“音乐作品”存在的，它们只能作为“场”——心理场、观念场或思维场（即人的认知方式和演奏方式）的结构性质存在的，它们永远是不同的和动态的。

(2) 经典力学对物质运动做了抽象的、纯粹数学形式的概括，其定律和公式是机械决定论的；音乐“经典物理学”对高音、音程、调式、和声、对位、协和与不协和紧张感方面做了一种抽象的、纯粹数学形式的概括，并不涉及音乐“声音、概念、行为”（包括协和与不协和紧张感）的文化多样性。相对论时空与信号速度、引力场、观察者运动是相关的；“声音、概念、行为”各个方面都是相互关联、缺一不可的，没有独立于文化以外的声音标准数学、声学等模式。

(3) 经典力学中物体的质量是恒定不变的；当每一个音的物体进入五线谱空间，它的高音频率量和时间量以及整个音乐结构量是恒定不变的。相对论中“场本身具有能量、动量和质量，在一定条件下可以和实物相互转化”；在中国传统音乐中存在着演奏演唱者心理场对音乐声音频率、音色、音强、音时值以及整个音乐的相互作用关系，并形成特定的不同于西方音乐流派或风

① ［美］梅里亚姆．音乐人类学．穆谦，译．陈铭道，校．人民出版社，2010．

格的演变方式以及音乐创作的概念。

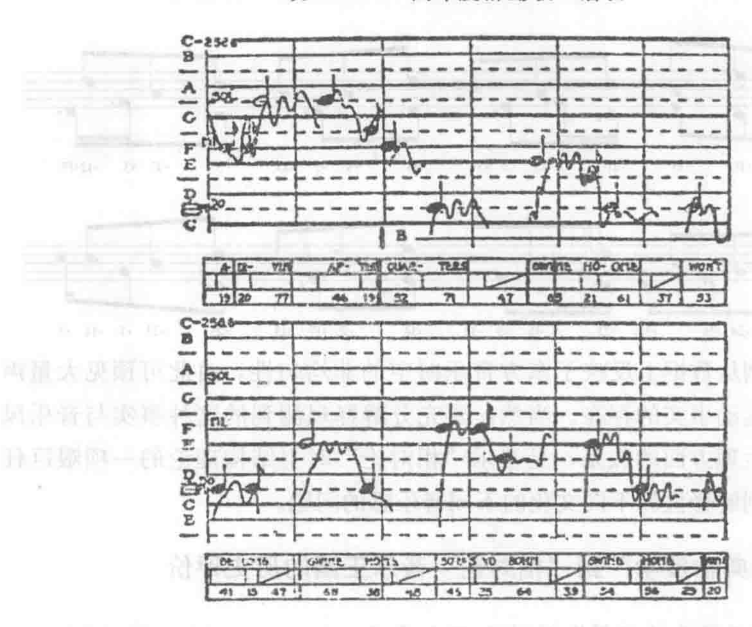
经典力学定律只适用于宏观低速世界，而相对论、量子力学科学则深入到研究微观、宏观领域中高速的物质运动状态。同样，音乐绝对时空技术中的标准化音高时值的乐音属于宏观低速世界范围，而标准或非标准音时值内部出现声音和时间的微观变化属于高速的物质运动状态。用经验来说，当你用键盘乐器弹奏西方某一音乐流派的主题或曲调时，音乐学院高年级的学生能较准确地模唱其音乐主题和音乐感来，但他们听录了中国“西北花儿”后，模唱十多遍仍无法较准确地把握其音乐的声音风格和音乐感。中国音乐看起来五声音阶结构简单，但其内部存在着声音的高速运动状态，正是如此，构成了民歌、说唱、戏曲和器乐等地方风格和艺术流派特征的差异，保持着声音的微观物理的丰富性和微妙性，因此才如此难以准确模仿。中国地区方言语音音色、时值等微观方面联系着地区音乐风格和流派，有几千年的历史变异基础，相对西方无此相同的历史。音乐民族学家们也注意到这一问题：“西方记谱法更满足于旋律现象的表现，而不是节奏或音乐声音方面——声音的装饰、声音的音色、刺耳的声音、鼻音、紧张感状态和弹性速度等，而且它们与文化相关”（B. 内特尔，1986）。“旋律的装饰，特别是那些微小的变化音是无法在五线谱上标明的”（M. 胡德，1988）。

20 世纪现代时空测量技术中，石英钟的石英杆每秒约作100 000 次振荡，它的最佳运行可准确到每天小于 1/1 000 秒的误差。在国际田径比赛中，运动员能以 1/100 秒之差获得世界冠军。同样，在音乐人类学中精确和微观的时空测量也开始出现，这样从定量分析中可以观察到非西方音乐声音中存在的高速运动状态的差异。

“西印度群岛歌”谱表（表 4－2）中最小时间单位为 1/100 秒，可见其声音与时间微观运动的差异和非均匀性①。

① ［美］C. E. 西萧. 音乐美学. 郭长扬，译. 全音乐谱出版社，1981：24.

表 4-2 “西印度群岛歌”谱表



京剧“贺后骂殿”二黄散板（表 4-3），实验以 1/40 秒的精度①。

表 4-3 京剧“贺后骂殿”二黄散板

人工常规记谱											
律动绝对时值	2.825	2.725	2.325	2.700	3.750	3.575	2.025	2.675	2.450	2.100	3.825
律动时值比例	1.39	1.34	1.14	1.33	1.85	1.76	1	1.32	1.20	1.03	1.88
乐逗绝对时值	5.550		8.775			8.275			8.375		
乐逗时值比例	1		1.58			1.49			1.50		
乐句绝对时值	14.80					17.20					
乐句时值比例	1					1.16					

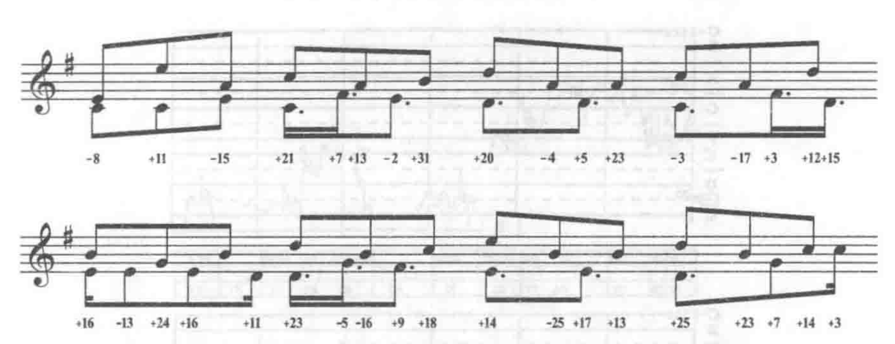
【注】绝对时值的单位为秒，时值比例的单位以最小绝对值为 1。

“莫桑比克却比部落木琴音乐研究”时间测量（表 4-4）以八分音符为 100 个单位，如+15 即多 15 个单位，-15 则相反。②

① 李鸿雁．非均分律动音乐非均分时值关系的定量描写．

② 摘自陈铭道匹斯堡大学硕士论文。

表4－4　“莫桑比克却比部落木琴音乐研究”时间测量



以上范例从数据上反映了东方音乐时空的非均匀性，由此可预见大量声音微观高速运动事实的存在。当然，要充分解释观测到的这种事实与音乐风格以及心理生理方面的关系，是音乐“相对论”时空结构理论的一项艰巨任务，也关系到解释世界不同文化的不同音乐感的问题。

四、“经典物理学”到“相对论”音乐王国的历史评价

1. 音乐“经典物理学”的伟大历史意义

牛顿的绝对时空观是人类时空认识上第一个系统的时空理论，是整个经典物理学的前提，是人类在时空本质探讨上的第一个划时代的里程碑。同样，建立在绝对时空观上的西方传统音乐体系和音乐学也是人类音乐史上首次科学系统化的体系，它联系了数理、逻辑、实验、声学、心理学、生理学等科学概念的建构；在音乐“经典物理学”以前，并没有一个关于乐音运动的独立完整的体系能够表示乐音客体组合的深刻特征，如：和声学、复调、曲式、配器；虽然音乐“经典物理学”有“时空与物质无关”的独立存在的局限，但它揭示了乐音技术结构自身有相对独立发展的方面，它证实着乐音运动内部自身逻辑结构的合理性，以及与西方近代科技文化结构内部的相适应；爱因斯坦相对论是在否定牛顿时空的基础上建立的。同样，没有音乐的“经典物理学”，就没有音乐的“相对论”。因此，新的音乐时空结构行为不可能凭空建构，它必须包含对原来时空结构的参照和新的认识。

2. 音乐“经典物理学”的历史局限

西方音乐体系（或绝对时空体系）的“乐音运动形式”是在无限的声音

材料、无限丰富的物理和心理可能性中寻找的一种有限形式的选择，其音乐中心特征和声、对位体系的建立，是以牺牲声音微观的物理心理运动的丰富性为前提的。音乐声音心理、物理微观结构的丰富性和多样性，在古代欧洲音乐历史中也相对存在，但这种因素作为建立音乐绝对时空技术的牺牲品或代价而消失了，“西方对口传心授的无知造成了自身这种传统的消亡”①。因为，要取得两音共振的和谐，就必须要求绝对振动和绝对时间纯化的乐音“细胞”。由此，西方音乐体系的建立是将微观复杂的声音音响和时间做了绝对均匀性和标准性的简化处理。形成对照的是，声音微观的物理、心理运动是中国音乐（或东方音乐）风格选择和发展的中心特征，柏辽兹（1851）曾认为：“中国人唱歌像猫吐出卡在嗓子的一根鱼刺……东方人称作音乐的东西我们最多称作是猫的音乐。”这段话本质上反映了东西方在音乐声音的物理、心理审美基础方面是根本相悖的。

音乐绝对时空结构形成了一种固定音乐行为模式，它排斥和消融某些文化个体音乐行为或文化地区音乐的“声音、概念、行为”的结构特性，当某一文化个体或群体采用这种固定音乐行为模式时，必将进入其结构行为和概念的演变方式的轨迹（如创作概念、风格流派概念等等）。例如：印度拉格音乐的即兴演奏在音乐会的定时（绝对时间）演出安排中，其即兴的性质便改变了。中国京剧音乐一旦用总谱方式（绝对时空结构）创作，其传统概念的新的流派演变便停止了。

西方传统音乐体系的创建在世界音乐历史和全球音乐文化传播中的影响是明显的，但其局限在于，它的音乐绝对时空结构技术是西方古代哲学和近代自然科学旧唯物主义时空思想的必然产物，并与其机械唯物论宇宙观的哲学传统中心特征是相联系的，这一中心特征也贯穿于西方传统绘画、建筑、舞蹈等艺术时空感中。相对而言，中国有机整体宇宙观的哲学传统中心特征也贯穿于中国传统绘画、建筑、书法、舞蹈等艺术时空感中。

3. 新范型与旧范型

库恩（Thomas Sammual Kuhn）认为科学范型包括定律、理论、规则、

---

① ［法］达里埃卢. 对亚洲音乐是轻视还是尊重——论第三世界文化发展问题. 中央音乐学院外国音乐参考资料. 1981 (5).

方法、范例，乃至“形而上学”原则在内的有机结构整体。同经典物理学与相对论两者的关系一样，西方传统音乐学与音乐人类学（或音乐民族学）也代表着新旧范型的关系。例如：“乐音运动的形式”和“声音，概念，行为”两种音乐定义，便反映了范型改变的关系。这种关系与科学中新旧范型关系有以下几方面共同特点：① 在科学中当一种范型对于探索自然界不起作用时，新的范型便开始发生。同样，当西方传统音乐学面对世界音乐文化解释无效时，音乐人类学（或音乐民族学）新范型便开始发生；② 新旧范型之间没有共范型的调和，只能是新的理论框架代替旧的理论框架，新的理论可在其框架内重新解释旧的理论，但新旧理论不可能平起平坐。如音乐人类学（或音乐民族学）是建立在全球音乐学文化观察基础上的理论，它可以重新包容或解释西方传统音乐学，但建立在西方单一文化内部的西方传统音乐学理论却不能解释世界音乐。这种关系适于相对论与经典物理学关系的解释；③ 新范型与旧范型有不相容性。因为新旧范型的概念绝不是相等的，如爱因斯坦的空间、时间和质量与牛顿不是等同的。相对论的质量是可以与能量转换的，而牛顿的质量是守恒的，等等。正如音乐的绝对音高和绝对时间的质量是守恒的，而相对音高和相对时间的微观运动是受心理量（或量钟）制约的。科学范型的改变是概念网的改变，不同范型告诉我们有关宇宙的基本结构要素及其行为是不同的，它们的理论、方法、评价标准也是不同的。有鉴于此，“经典物理学”的基本乐理的许多定义和概念必将逐渐以新的概念修正和替换。新的概念也将对音乐的时间、音乐声音的描述、音乐的紧张度（或协和与不协和感）、音乐的创作、不同记谱法符号等在世界不同音乐文化中的共性和特殊性做重新解释和说明。而绝不能再用音乐“经典物理学”的“科学”概念去总结；④ 新旧范型的转变是世界观的改变。不同范型的科学家看到的是不同的世界，当范型改变时，科学家对他周围世界的知觉必须进行再教育（包括批判性和反省），心理必须重新定向，重新转换。这样，以前范型下看不到的新东西看到了，以前看到过的东西也仿佛有了不同色彩和不同的定义。例如音乐民族学家现在认为：即使印度音乐是单声部的，也是某种与西方多声部音乐同等复杂的东西。用本文的话说：音乐声音的心理、物理、生理等微观运动状态并不比音乐“经典力学”绝对时空运动简单，至少是两种不同的领域，因此也可以说，东西方音乐正属于这两种不同的音乐“物理学”领

域。正如 M. 胡德所预言的："展望未来，我认为那将是一个量子时代。"

结语

经典物理学和相对论属于物理学领域的科学，如要对其有深入的理解和把握，对于笔者来说绝非力所能及。好在本文并非一种机械的类比，它更多的是引进新的科学"参考系"，引发人们对音乐发展的思考。而且作为音乐人类学"文化中的音乐研究"的范围，也应该包括音乐与科学关系的研究，科学也是一种文化。因此，西方传统音乐学和经典物理学以及音乐人类学和相对论正反映了两个时代音乐与科学的关系，从哲学方面也可看出西方传统音乐学的机械观与现代科学有机整体观的矛盾。这些是值得研究的，也是音乐人类学（或音乐民族学）应该得到关注和展开研究的领域——文化中的音乐与科学。

如果本文的假定音乐时空与物理时空是相关的，如果对于音乐绝对时空结构和相对时空结构的理解是真实的，西方传统音乐时间体系与经典物理学时间体系具有本质的一致性，那么可以进一步推论：这绝非一种时空问题，正如经典物理学和相对论物理的不同时空观前提和基础一样，音乐王国面临着一种新范型的建构——类似相对论、量子力学发展的新的阶段。或许，一些从小学习和尊崇西方音乐的成年音乐家们会认为：西方三百年来创造的音乐时空体系结构的科学性是不可置疑、千真万确的真理。那么，为使其脱离"经典物理学"的局限，寻找新的视野，笔者愿引用科学家爱因斯坦的两段话以供思考：

"我有时自问，怎么偏偏是我创立了相对论呢？我认为其原因如下：一个正常的成年人不见得会去思考空间和时间问题。他会认为这个问题早在孩童时代就搞清楚了。我则正相反，智力发展得很慢，成年以后才开始思考空间和时间问题。很显然，我对这些问题比同时期发育正常的人想得更深。"①

"如果认为……新理论毁灭了旧理论的成就，那是不公正的。新理论既指出了旧理论的优点，也指出它的局限性，而使我们能把自己的旧概念重新提高到更高的理论水平，……若用一个比喻，我们可以说建立一种新理论不是

---

① ［德］A. 爱因斯坦. 爱因斯坦文集（一）. 许良英等，编译. 商务印书馆，1977.

像毁掉一个旧仓库，在那里建起一个摩天大楼。它倒是像在爬山一样，愈是往上爬愈能得到新的更宽广的视野，并且愈能显示出我们的出发点与其周围广大地域之间的出乎意外的联系。但是我们出发的地点还是在那里，还是可以看得见，不过显现得更小了，只成为我们克服种种阻碍后爬上山巅所得到的广大视野中的一个极小的部分而已。”①

中西音乐与音乐人类学和文化理论研究②

当今音乐人类学（或音乐民族学）学科的发展以及文化发展讨论的各种理论有很多建树，“他山之石，可以攻玉”，这些建树完全可能用来促进中西音乐的研究或提供某些联系与参照。以下先略述音乐观念的一些建树。

1. 人类各种文化的音乐是共时存在的，它们是对各自自然、社会、文化环境和技术的适应（音乐人类学家认为音乐也是一种体内感知技术），不同的适应包含着人的不同能力和潜力。对人类音乐的真正了解，将有待于对世界各种文化音乐的共性与个性的深入考察和研究。

2. “音乐”的界定。音乐学和现代音乐家都在重新考虑“音乐”的界定。音乐人类学“声音、概念、行为”的音乐界定已在学科中认可，它包括了：① 声音的物理性质（也包括噪音）；② 对听觉刺激的心理反应；③ 对特定声音的选择与认知；④ 音乐行为与接受行为的相互关系（也包括即兴、偶然、口传方式等）。

3. 单声与多声。音乐人类学家用了很长时间才得出这样的评价：即使印度音乐是单声部的，也是某种与西方多声音乐同等复杂的东西。西方的音乐人类学家在非西方音乐中发现了许多复杂的东西，而这些复杂的东西在西方文化中也占有如此重要的地位。③

---

① ［德］A. 爱因斯坦，L. 英费尔德. 物理学的进化. 周启成，译. 上海科技出版社，1963：109.

② 原文载于《音乐研究》1993 年第 1 期。

③ 蒲实，译. 布鲁诺・内特尔关于全世界音乐的研究//民族音乐学研究——29 个问题和概念. 中央音乐学院音乐文献翻译专业硕士研究生毕业论文.

4. 在世界音乐研究中脱离西方音乐理论的研究框架。西方传统音乐只是世界各种音乐传统中之一种，其音乐理论也不是世界音乐理论的总论，它不具有跨文化音乐研究的效度。例如，我们不可能用西方音乐作品分析的方法从中国古琴减字谱或戏曲工尺谱“乐谱”中分析其音乐风格和流派。

5. 记谱法符号。记谱法符号形式的理解和应用不仅被看做是保证音乐价值、标准和约定的方式，而且也被看做对特定传统保持表达符号的必须方式。人类认知和信息过程的许多差异包含着不同符号体系的展开。如中国古琴记谱法、西方现代偶然音乐等现代记谱法均是不同于五线谱符号体系的展开。

6. 音乐中心特征。内特尔教授认为：常见的西方音乐中心特征包括功能和声、大型合奏唱的观念，强调书写作品的无改变的单纯演奏，以及固定节奏节拍。这种看法实际暗示了非西方或东方音乐与此相对的音乐中心特征。

7. 音乐的生态学意义。过去进化论认为应该淘汰“落后”物种。当今科学家认为任何物种的消灭将是人类生态资源的损失。1988 年在德国召开的“传统音乐与现代技术”的讨论中，音乐人类学家们也开始提出任何乐种的消失也是人类音乐资源的损失。

8. 音乐教育。20 世纪西方音乐提供给世界的经验是西方音乐教育体系的系统建立和传布。外国音乐教育体系在中国有四次传入（20 世纪初日本、30 年代欧美、50 年代苏联、80 年代欧美的传入），中国音乐文化系统的课程至今仍没有建立。最近，一位美国音乐教育专家来信问道：“听说中国教育工作者有学好数理化走遍天下的观念，现在是否有学好世界音乐文化为走向世界做准备？是否认为这是未来的必定趋势？……美国民族传统音乐的保存主要以小、中、大学为主，中国的情况如何？”由此可见，美国音乐教育工作者已开始认识到多文化音乐教育的全球意义。

以下将近年来文化发展讨论的各种理论简单摘要列出，供大家参考和讨论：

1. 儒学复兴论。中国现代化过程中暴露出以儒家为主体的传统文化不能适应现代生活的矛盾，为了建立民族文化本位上的现代化，力图从传统文化资源中发掘某些具有现代意义的因素，返本而开新，为现代化提供某种精神

动力。

2. 中西文化平衡论。现代的文化建设是沟通中国传统与西方文化的桥梁，非守旧不足以开新，在因袭旧文化中求变通，致其中和，以便在中国文化与西方文化之间保持一个动态的平衡。

3. 中西文化互为体用论。要正确解决文化的继往开来问题，必须彻底克服自我封闭的心态，做到三点：①经由批判的继承谋求创造的发展；②以"中国本位的中西互为体用论"取代"中学为体，西学为用"；③形成多元开放的文化胸襟。

4. 道德重建论。所谓重建，既非复古，又非趋新，更非中间式的表面折中，而是积极的调整。这种调整的取向，是从自己的文化和道德出发，向世界普遍的文化和道德进行整合的过程。

5. 对传统创造的转化论。新的东西是对传统中的健康、有生机的素质加以改造，与我们选择的西方观念与价值融合而产生的，所以在抨击传统中的有害因素时并非对传统全盘否定，而是创造性的转化。

6. 反传统主义。现代化是理性化的过程，它最有力量的表现是工业化运动，在工业化所到之处，传统的文化价值与社会结构就面临解体。中国在世界性的现代化的潮流冲击下，整个传统已被淹没，只剩下很少的呼声，百年之后可能会有回应。有的观点还认为传统文化中并不寓有现代意义的观念，中国实现现代化必须与传统决裂。

7. 互为主观、互为批判。以现代化批判传统，以传统批判现代化，或不同文化的相互关照。批判形成哲学的挑战和佐证。[①]

---

① 刘志琴. 文化危机与展望. 中国青年出版社，1989.

第五章

比较音乐学的探究

比较音乐学的再探讨[①]

一、比较学科与一般比较方法的区别

20世纪国际学术动态中最引人注目的特征之一就是比较学科的进一步展开，如：比较文学、比较哲学、比较文化学、比较宗教学、比较史学、比较美学、比较美术学、比较体育学、比较教育学、比较经济学、比较政治学、比较法学、比较图书馆学、比较技术论等等。这些学科的展开与当今特定的历史背景和时代思想相联系，将比较方法上升到学科的范畴，它们的含义大大地超出了一般比较方法的含义。其一，比较方法可用于任何分析，但它不能构成比较学科具有特定的目的、领域、对象，形成定向研究；其二，各比较学科将各门类理论问题提高上升到世界文化的范围来认识，使理论获得开放性意义；其三，比较方法不能包含比较学科研究中所具有的文化整体感（都离不开文化背景的研究），并具有跨文化（Cross Cultural Research）、跨学科研究的性质；其四，比较方法不包含当今比较学科所具有的时代思想基础。甚至可以说，比较学科在不同历史阶段也有不同含义，如比较文学理论、方法、思想在一战和二战后就有很大不同，并形成不同的研究流派。同样，比较音乐学可以吸收当今比较学科的思想、方法作为它新的起点，重新探讨它的理论和意义。再则，比较学科并非仅采用比较方法。

以上所述，也是比较学科所具有的共同特征。以此类比，比较音乐学的定义是：比较音乐学是一国音乐与另一国或多国音乐的比较，是音乐与人类其他表现领域的比较（包括艺术、哲学、历史、社会科学、自然科学、宗教等等）。[②]

---

① 原文载于《中国音乐》1988年第2期。

② 张隆溪．比较文学译文集．北京大学出版社，1982.

二、比较音乐研究与比较学科研究的差距

自1950年孔斯特《音乐民族学性质的研究，它的问题、方法及其典型的特征》（[荷兰] 阿姆斯特丹）出版后，西方大都以音乐民族学（Ethnomusicology）的称谓代替了比较音乐学。音乐民族学主要是以民族学方法（田野工作、民族志）与音乐学相交叉的边缘学科。

台湾林胜仪在翻译萨克斯的《比较音乐学》的译序中谈道："把比较音乐学的对象仅仅限在对欧洲外民族音乐的研究上，在我们东方人的立场而言，实让人感觉奇怪，因为在我们的观念里，所谓比较音乐学，应该把东方和西方的音乐做一比较研究才是实态。"① 这段话是值得深思的，为什么在音乐领域中没有形成东西方的比较？这种比较是否能展开？

从柏林国际比较音乐研究所于1965年和1967年召开的两次国际比较音乐研究会议的目录来看，其研究对象是"非欧洲"的传统音乐，并没有形成东西方传统音乐的比较研究。②

比较音乐研究与比较学科研究相比有三个明显的差距：第一，没有确立与西方传统音乐在一定程度上相异的"模子"，也就没有多种音乐"模子"、多种音乐标准、多个音乐中心的理论思想支撑，无法形成东西方音乐同等的平行比较研究；第二，如何比较不同音乐标准的音乐，比较方法论有待解决；第三，音乐与其他文化门类及学科的参照比较没有展开（特别是音乐与哲学体系的参照比较）。

三、比较音乐学的思想基础

1. 确立多元化的音乐标准：什么是"音乐"，这是西方当代音乐创作和音乐学都在以现代观念重新探索的定义。

西方"音乐"（Music）一词源于希腊语 μογsa，即缪斯（Muse），缪斯包括九位女神，主要的是司圣歌的女神，Polyhymnia。古希腊柏拉图和亚里士多得虽然在一种熟悉的意义上采用"音乐"这个词，但并不把音乐和舞蹈看

---

① [德] 库尔特·萨克斯. 比较音乐学. 林胜仪，译. 全音乐谱出版社，1982：3.
② 1900—1975年国际音乐学会议报告指南，1979.

做可以区别的艺术。公元1世纪时罗马修辞学家昆提连（Quintilian）受亚里士多得的影响，把音乐和舞蹈看做是实践的艺术，划入“行动的艺术”门类。①

印度使用的“音乐”一词“桑吉特”（Sangeeta）其原意或传统的用法并不是音乐的意思，而是歌唱、器乐演奏和舞蹈等广义的表演艺术的统称。②

“阿拉伯人从他们有史以来就把音乐理解为与欢乐联系在一起的歌唱。他们在涉及有关音乐理论、乐律、乐器和音乐美学等理论著作时才使用‘穆西卡’（Musiqa，音乐）这个概念。”③ 显然，Musiqa源于希腊语。

“音乐”一词在中国甲骨文中“龠”为“樂”（即乐字）的基本字形，它与（果）、（采）、（藥）的字形相关，乐是成熟了的谷草植物的象形文字，它与耕文化收获的喜悦心情是联系在一起的。④ 中国汉字音“乐”（名词）和“欢乐”（动词）同字，这反映了与中国哲学方法中知行合一特征的同构。

古代东西方音乐诗舞乐是联系在一起的，当时的音乐是一个整合的、综合的本体。近代东方传统音乐则体现了与古代音乐本体的联系、延续和发展。与东方音乐不同的是，西方传统音乐则从这种本体中分离出来，音乐发展为纯“听觉的艺术”，尽管自律论和他律论在音乐的内涵与外延方面各持所见，但音乐是“乐音运动形式”的作品形式的标准是统一的。在西方语言中，英语“欢乐”（Merry）和“音乐”（Music）是为两词，并没有体现二者之间有何联系，反映了西方知行相分的哲学方法特征。

音乐的标准仅仅就是“乐音运动形式”的作品形式或者纯“听觉的艺术”吗？20世纪50年代起，西方实验音乐兴起的浪潮，如随机音乐、偶然音乐、即兴音乐、具体音乐等，也冲击着自身传统音乐的标准，对这些繁杂纷纭的音乐现象，西方自身也无法找到一个统一的音乐标准。当今艺术处于一个“共生时代”⑤，也是各种音乐文化现象并存的时代，我们不能用某“音乐”标

---

① 朱狄．当代西方美学．人民出版社，1984：385.

② ［印］彼·戴维．印度音乐概论．印度新闻广播出版署，1973.

③ ［德］罗伯特·京特．十九世纪东方音乐文化．金经言，译．中国文联出版公司，1985：37－38.

④ 修海林．“樂”之初义及其历史沿革．人民音乐，1986（3）.

⑤ 王明贤．不可忽视的后现代主义．美术，1986（8）：60.

准去衡量其他音乐，而应确立以不同文化系统组成的“音乐”标准，才能总结、发掘、发展各自“音乐”的内部生机和潜力，求得多元发展。比较音乐并非是以一种音乐文化形态标准去征服另一种音乐文化形态，而是为了互相调整、吸收、对等沟通、互相依存以及寻找结合点。因此，“音乐”标准是比较音乐学研究的基础课题，也是音乐本体和音乐美学特征所要探讨的问题。

2. 音乐是多系演化，并非直系演化：音乐是文化之一种，它有不同标准和类型，自然也有不同的历史源流、演变方式。在文化演化学说中，19 世纪的“直系演化”学说在 20 世纪受到了批判。① 音乐的直系演化观念则是以西方单音→复音模式的“进化”模式作为世界音乐的“进化”模式，并把它作为人类未来音乐的统一发展模式，这种观念缺陷有三：第一，把“乐音运动形式”作为音乐的唯一标准，忽视了其他音乐类型中音乐与行为方式、整个文化的联系；第二，音乐由“单音”向“复音”进化只是进化的一个特点，不是能包含所有音乐类型进化的全部内容，东方音乐也并非能用西方多声发展前期“单音”的概念作为整个音乐的“模子”来总结，如中国传统音乐体系中单音包含与噪音并存的内容（如打击乐的广泛运用，“音腔”含噪音的现象）；阿拉伯的律制也有别于西方“单音”的律制基础，中国的曲牌、印度的拉格、阿拉伯十二木卡姆的音乐都是按其自身的模式进化；第三，东方音乐的多声观念不同于西方；西方多声是建立在和声纵向音响结构基础上的，中国传统音乐中的多声现象则不存在纵向和弦音响的结构功能（如江南丝竹、弦索十三套、十番锣鼓等）。打击乐多个声部的合奏是“单声”，还是一种“音色和声”？许多东方国家认为多声是去加强某一单声，而并非多声。

3. 为未来音乐发展提供多种参照：19 世纪西方一些著名学者将欧洲近代工业文明作为人类文明发展的标准模式，音乐文化上也是如此，这些观念在 20 世纪遭到了人类学文化学者和音乐学家的否定，这也促成了对未来发展的仿造模式的破裂。当代西方音乐发展和中国传统音乐的发展都蕴藏着各自的危机，它们都不可能成为未来发展的仿造的现成音乐模式。“未来潜在于过去”。“在技术文明日益发达的今天，民族文化的多样性是人类发展不可或缺

---

① ［美］E. A. 霍贝尔．文化演化及其研究方法．杨希牧，译//冯利，覃光广．当代国外文化学研究．中央民族学院出版社，1986.

的宝贵资源，是人类走向未来的现实基础，在文化的多样性中，蕴藏着人类解决现代危机的‘启示’。”① 比较音乐学的现代意义是面对发展，对原有的各种音乐文化模式进行分析比较，发掘各自内在的涵义和“资源”，并在国际文化市场的交流与沟通中获得新的价值，适应音乐文化由单向选择走向多向选择的世界文化发展趋势和变化的格局。

四、比较音乐的文化圈的划分

文化圈的划分与比较学科研究的思想基础是相关的。早期西方比较音乐学的文化圈划分是：希腊、波斯—阿拉伯、中国这三大乐系，这与早期西方比较音乐研究主要是以史前时代为对象有关。② 西方音乐民族学关于欧洲和“非欧洲”划分，无法建立起音乐多系演化的思想、音乐文化多中心的理论。依据人类文化学中“各文化系都在持续的进化”的观点，强调近代东方音乐也是自身音乐文化进化的结果，在此，将文化圈划分为：西方、伊斯兰—阿拉伯、印度、中国。这种划分也参照了比较哲学和比较宗教学的四大体系的划分。

五、比较音乐方法的探讨

比较并非是为了显示所谓优劣，而是比较各自音乐的结构、功能，显示出繁简不同的音乐整合上究竟形成何种特殊的音乐形态。因此，不同音乐标准的比较，就必须借用“模子”的理论。“模子”的理论可以从一个有趣的寓言中引出：话说，从前在水底住着一只青蛙和一条鱼，他们常常在一起游泳玩耍，并成为好友。有一天，青蛙无意中跳出水面，在陆地上玩了一整天，看到了许多新鲜的事物，如人啦、鸟啦、车啦，不一而足。他看得很开心，便决定返回水里，向他的好友报告一切。他看见了鱼便说，陆地的世界精彩极了，有人，身穿衣服，头戴帽子，手握拐杖，足履鞋子；此时，在鱼的脑中便出现了一条鱼，身穿衣服，头戴帽子，翅挟手杖，鞋子则吊在下身的尾

---

① ［美］基辛．当代文化人类学概要．北晨，译．浙江人民出版社，1986：编译序．

② ［日］岸边成雄．比较音乐的业绩与方法．郎樱，译//董维松，沈洽．民族音乐学译文集．中国文联出版公司，1985．

翅上。青蛙又说，有鸟，可展翼在空中飞翔；此时，在鱼的脑中便出现了一条腾空展翼而飞的鱼。青蛙又说，有车，带着四个轮子滚动前进；此时，在鱼的脑中便出现了一条带着四个圆轮子的鱼……

以上寓言引出了一个发人深省的问题：不同的文化有着不同的“模子”。“‘模子’问题的尖锐化，是近百年间，由于两个三个不同文化的正面冲击而引起的，如寓言上所显示，必须有待青蛙跳出了水面，西方人跳出其自己的‘模子’，接触一个有相当程度相异的‘模子’以后，才变成一个严重的问题，我们才会怀疑一个既定的‘模子’的可靠性，才不敢乱说放之四海而皆准。”①

依照文化中“模子”的理论，不同文化系统决定着不同的“美感运思及结构行为”，也形成了不同的音乐“模子”。因此，在对不同类型文化背景的音乐进行比较研究时，只有把两个“模子”放在同一水平上，才能进行“共相”和“差异”的比较，避免用一方既定的音乐“模子”，硬套到另一方音乐上去。

例如，对西方歌剧与中国戏曲音乐结构、功能的比较：西方歌剧中（瓦格纳）不同人物的登场采用不同主题表现，并使用主导动机、主题旋律与表现特定的人物、情感、情景等联系起来，加强了歌剧音乐整体的戏剧与交响性，也促成了西方管弦乐交响性、戏剧性的进一步发展。

中国京剧音乐中，不同人物登场采用不同锣鼓表示，如活泼的小丫头上场，用一个轻快的点子表示：［小锣长丝头］；步履蹒跚的老公公上场，用一个缓慢悠闲的点子；戏中有身份的人物上场用大锣，如《空城计》中诸葛亮上场用［一锤锣］等等（锣鼓谱例省略）。② 京剧中人物、情感、情景、气氛、开场等等均由打击乐的运用贯穿始终，这种音响“模子”的戏剧性、“交响性”，也是中国传统音乐中器乐合奏（吹打、锣鼓、鼓乐等）的表现方式和传统音乐“模子”长期演化的结果。

以上举例可说明，比较必须运用“模子”理论，从结构、功能中找出音

---

① 叶维廉．寻求跨中西文化的共同文学规律——叶维廉比较文学论文选．北京大学出版社，1986：13.

② 刘吉典．京剧音乐概论．人民音乐出版社，1981.

乐的特殊形态进行比较。

六、比较音乐学的基础课题

1. 音乐本体：哲学本体论研究“什么是存在”，音乐本体则研究“什么是音乐的存在”、“音乐是什么”。只有在弄清这类基本问题的基础上，才有可能对不同音乐类型进行比较。

音乐是存在于文化结构中的音响结构行为方式。文化结构主要指哲学体系的框架（如自然观、宇宙观，宇宙构成和哲学方法等），哲学是文化的核心和思想基础，是在文化整体中起主导作用的。中西传统音乐本体的差异是离不开各自根本的哲学“模子”的。如：西方传统音乐正是基于传统哲学主客体分离、认识论发展出来的一种“乐音形式逻辑”的纯音乐，它与其他文化门类相对分离；中国传统音乐则是基于传统哲学主客体合一，统一辩证发展出来的一种“音响与行为整合”，并与其他文化门类相对合一的音乐本体形式。再如：当代西方音乐（实验音乐等）也出现“音响与行为整合”的现象，与其文化背景中哲学理论和方法日益背离近代传统，出现从另一层次向东方复归的现象有关，其认识中心从研究客体和主客体之关系转向关于主体的探讨，如音乐学的研究也认为：“推进音乐研究应该把中心放在社会和文化环境中的人、音乐家及行为上，而不是音乐。从音乐转向人，从作品转向表演者与参与者带来了音乐学方法的转变，表演作为音乐成为行为者的连续统一体。”① 这段话表明了当今西方对于音乐本体认识的改变与调整。

音响结构行为方式，音响结构包括乐音和非乐音（噪音）、“偏离音”和“音腔”（含噪音因素的乐音），行为方式包括传承方式、创作方式、表演方式（深层包括思维方式和心理方式）等，音响结构与行为方式是紧密相连的。目前，对中国传统音乐音响结构方面的分析还欠完整，如对音响结构中任何单音可能出现的音色、力度、音高、音时值的偏差、浮动变化的基本差异和规律，还缺乏声学定量的分析和相应的符号标记。应该值得注意的是，中国传统音乐中表演者内心听觉和听众的听觉感受都非常注意音响结构中音的细微

---

① 参见《新格罗夫音乐和音乐家辞典》。

变化。任何细节和现象的遗漏和疏忽，将损害其音乐音响“模子”的完整性，也将失去音乐音响结构内部形态之间的参照，而不完整的音响“模子”相比较是不全面的，在中国传统音乐如戏曲流派个人声音特征的差别上，也同样缺乏用声学科学的语言的表述。东西方在传统音乐行为方式上差异是明显的，他们都根植于各自哲学方法基础。如：西方传统音乐主要是一种逻辑理性的传承，作曲家利用这种逻辑原则去构建管弦乐作品，而中国传统音乐是一种辨证直觉、直悟的传承，演奏演唱者的口授心传及对“原曲”的基础理解上的发挥，正似古文经典，训诂说传，记注解笺，历代薪传，一曲多用、多曲重组是其中的重要方式，这也是东方传统音乐共有的一个特点。创作方式上西方传统音乐作曲与演奏、演唱基本分离，而东方传统音乐几乎都没有分离，客体的乐谱要靠表演者主体的发挥。阿拉伯、印度传统音乐的即兴演奏方式，中国古琴音乐的打谱方式等等，都显示了东西方民族思维方式和“美感运思及结构行为”方式的不同。所以，如果我们完全用西方作品分析方法去分析评价东方传统音乐，就无法全面分析演奏者与原曲实际音响的创造关系，也无法辨其音乐流派的整体差异，其结果可能是将音响结构与行为方式割裂，将一方的音乐行为“模子”套在另一方音乐上。

2. 音乐美学特征：中国许多学者都喜欢用德国哲学家谢林的名言“建筑是凝固的音乐”和德国音乐家豪普德曼的名言“音乐是流动的建筑”来作为总的音乐美学特征。诚然，中西建筑美学特征是各自相对应的音乐美学特征内涵，但这不能表明二者在音乐美学特征上的差异。应用“模子”的理论，中国传统音乐美学特征“模子”——“音乐是流动的书法，书法是凝固的音乐”的内涵参照以下三方面：① 音乐音响形态以“线性”表现手法为主，与书法构造造型相似，其中，线条以带“线纹”的旋律线条区别于西方旋律线条，“线纹”指发音和音响过程的虚实与书法“飞白”笔画中丝丝露白虚实相生的特征相参照，单个音高、音色、力度、时值长短的细微变化与笔画空间的细微变化相参照；② 音乐行为方式作曲与演唱演奏合一的直觉创作方式，和书法者直觉把握的“演奏”方式类似；③ 音乐时间中包含的柔性时间，指散板中音的时间长度比例与书法（特别是草书）笔画长度相参照，长度以心理量钟的直觉把握，不以定量数值比例长度为标准；西方传统音乐美学特征“模子”也包括相应的三个特征：① 音乐音响形态以多声立体的表现手法为

主，与建筑立体构图造型相参照；② 作曲家总谱坐标图形的理性创作方式，与建筑家几何坐标图形设计相似，流派形成于作曲家，而不是像中国传统音乐流派形成于演奏、演唱家；③ 音乐时间以刚性时间为标准（刚性时间是以时钟参照的绝对时间），音的时值长度以数值比例、音高振动频率固定，与建筑刚性长度、刚体类似。

以上举例意在说明，对于东方传统音乐美学特征，应该参照他们自身文化、艺术、哲学的特征去阐述、发掘，而不是应用现成的西方音乐美学理论作为东方音乐美学的框架结构。不能清醒地意识到这一点，就会将自身传统音乐美学及价值特征淹没于西方概念之中，不利于自身传统的总结比较，以致会抑制其内部机制的发展。

七、比较音乐研究的领域

比较音乐是超出一国的音乐研究（包括影响研究和平行研究，其中文化圈的划分对各国音乐体系的范围有一定参照意义），包括历史的和理论的比较，如音乐乐种（类型）、记谱法、音乐文献、音乐音响结构及行为方式、音乐流派（器乐、声乐，个人与团体的）、音乐教育，等等。

比较音乐研究也涉及音乐与其他文化门类及学科的关系和比较（包括社会科学、政治、经济、自然科学等等）。在国外，比较文学中吉夏尔的《瓦格纳时代的法国音乐及文艺》[1]（1963）；玛丽·盖塞的《文学与艺术》；喀尔文·布朗的《音乐与文学》[2] 等都涉及了文学与音乐的比较。比较哲学研究从开始就不是以欧洲为标准的一元，而是以多元组成，这有很重要的参照价值。哲学是比较音乐研究的支撑点，中西两种不同音乐文化形态音乐价值观念、音乐美学、音乐结构行为方式的差异没有哲学的支撑就无法进行根本的比较，因为如古典、浪漫、印象西方音乐流派，中国无相对应的样式，西方音乐理论无法归纳中国音乐流派，而在哲学上中西方都有着各自相对恒定的境界，这就为比较提供了可行的“模子”基础。音乐与造型艺术的参照比较也是有意义的。西方音乐史中巴洛克、洛可可、印象主义等流派的划分与自

---

① ［日］大塚幸男．比较文学原理．陕西人民出版社，1985：57．

② 张隆溪．比较文学译文集．北京大学出版社，1982：120．

身建筑、绘画等的参照，形成了其艺术美学、思想观念；而东方音乐在这方面的参照做得很少，还没有系统建立相对于西方认识论基础上的音乐美学观念。

各文化体系中音乐与其他门类的关系并非是完全统一对应的，如中国语言属汉藏语系，语言声调与音乐中“偏离音”或“音腔”有重要关联；而印度语言属于印欧语系，语言无声调，但音乐中却常有类似“音腔”、“偏离音”的一种滑奏、摆奏的单音（称为 gamakas）存在，并在印度音乐中具有很重要的音乐韵味和音乐美学特征意义。中国音乐与文学（如宋词、元曲等）的关系同西方音乐与文学的关系也不是统一对应的。四大宗教（基督教、伊斯兰教、佛教、儒教）[1] 各自对待音乐的态度及观念也是不同的，这直接影响到音乐价值观念的差异。所以，音乐必须与其他文化门类相参照比较，才能弄清不同音乐在文化整体中所处的位置和样式。

八、比较音乐用于音乐批评

比较音乐可以将影响比较运用于音乐评论，影响比较是以世界音乐文化作为参照系的。如，对于学习西方音乐体系（传统的、现代的、当代的）的作曲者个人、流派、作品技法、风格、思想、体裁等之间的影响、渊源关系进行比较，以便对西方音乐本体的借鉴和发展中哪些方面形成了相对独立的乐派思潮、形式、风格、技巧等等有清楚认识。

比较音乐思想基础中音乐是多元标准的思想，也应运用于音乐批评，对东方传统音乐本体的发展、音乐美学观念也应作出价值评价，以便与西方音乐本体的发展、音乐美学观念的评价相对照，形成多元的音乐文化批评标准，促成各种音乐文化共生的良好气氛和环境。

九、比较音乐学的东方意识

中国传统音乐与其他东方传统音乐有许多共同点，相对于西方音乐的历史发展而言，东方传统音乐似乎处于“一般演化”的方式，西方传统音乐相对处于“特殊演化”的方式，这与西方工业化、科技文化的发展同步。而当

---

① 陈荣富．比较宗教学．世界知识出版社，1993．

今西方进入后现代工业社会，音乐文化艺术的发展也进入了新的时期，在现代科学技术、文化哲学与传统科技文化哲学的矛盾调整中，也开始吸取和重新认识东方传统音乐文化。

中国传统音乐文化具有兼收并容的胸襟和同化力，西方的、印度的、阿拉伯的音乐文化都能被吸收包容，正如四大宗教在中国大地上都能同时并存，甚至"一国两制"似乎也只能在中国的文化背景中产生。西方一些现代艺术家认为：未来新的艺术发展的繁荣和创新，将在那些最具有杂交优势的地区产生。中国是具有这一"潜势"的。然而长期的封闭和模糊的混沌意识状态，和对于各种音乐文化缺乏系统把握分析，中国音乐是难以产生清醒的自觉意识的。

70年代末，中国发现了令人眼花缭乱的西方现代艺术，并开始学习、借鉴，但与此形成鲜明对照的是，"西方后现代主义理论家宣布现代主义已经死亡，取而代之的是后现代主义。"① 音乐中以凯奇的理论尤为突出。②

东方传统音乐在观念方面与西方当代一些音乐观念反而更接近（如即兴演奏、作曲与演奏合一、打击乐使用等等，甚至在当代西方音乐教育中，即兴演奏、综合体态律动也开始受到重视），这是有其文化哲学背景的：西方现代科学、哲学重视直觉、系统及整体观，新的时空观念与东方哲学一些观念接近（如李约瑟说："中国人的思想和哲学传统在许多方面都比基督教徒的世界观更和现代科学合拍。"）。当然，东方传统与西方当代并不是一个音乐"模子"和哲学"模子"，但是，可以从现代哲学、美学、声学、心理学、科学以及文化学的观念中寻找结合点，对东方传统音乐文化、美学、音响结构行为、价值观等进行阐发，在比较认识西方音乐"特殊演化"的过程和前景的同时，认识东方传统音乐对未来音乐文化发展的意义，将"历时的"东方音乐文化转为"共时的"理论来进行比较强化，使之逐步能与西方音乐理论"抗衡"，

---

① 波普艺术、概念艺术、行为艺术、最少派艺术、偶发艺术等属于后现代艺术流派。王明贤．不可忽视的后现代艺术．美术，1986 (8)：58.

② 凯奇通过多年的学习和探索，既看到了西方传统音乐的创新可能性日益枯竭；又看到西方现代音乐创作中受无调性音乐，特别是50年代以来受序列主义影响的作曲家们日益受精心设计的"体系"、新八股的束缚和受创作程序统治的局面，决心以激进的革新面貌反对这两种传统。

甚至可以说建立东方音乐学（因为西方音乐学体系的形成是限制在欧洲和西方的范围，参照了西方传统哲学方法而建立的，其地理的局限性，是近年来西方音乐学自我批评的一部分），这样从理论上促进东方传统音乐在世界音乐文化中的再生及发展，这是比较音乐学应具有的东方意识，这种意识也是当今经过比较哲学研究产生的意识，援引以为参考，“假借西方哲学来锤炼及强化中国哲学，使之在现代世界中持续生长、茁壮及开花结果，并使之具备能力接受西方哲学及未来的挑战。”①

比较音乐研究展望②

一、“比较学”的简单定义

20 世纪世界学术研究发展中引人注目的特征之一是各种比较学科研究的兴盛。这种研究的兴盛有着人类历史发展的共同背景：都涉及了当今世界各国、各民族国际间和全球性文化关系的问题。

如果从 20 世纪众多比较学科的含义中抽象出“比较学”（Comparisonology）方法的概念，它与一般的比较方法的区别在于：一般比较方法只针对个别事物、现象和概念，它不一定要与某种整体结构和概念发生联系，而“比较学”则是将“比较”纳入一种知识整体结构和概念，在研究中必须解释说明个别事物、现象和概念与整体结构的关系。而且，各个比较学科的“比较学”都具有一种定向联系作用，它可以将不同研究者的思路和构成相互联系起来，归纳形成一种新的知识结构体系。

在比较音乐学和音乐民族学中，比较方法的运用也有较长的历史。参照和反思先驱们的有关认识和经验，有助于我们萌发一些对比较音乐研究的新的展望。

---

① ［美］成中英．中国文化的现代化与世界化．中国和平出版社，1988：33.

② 原文载于《中央音乐学院学报》1993 年第 4 期。

例如，孔斯特认为："这门学科……并不比其他学科进行更多的比较。"[①]这段话可启迪我们，比较音乐研究与其他学科相比落后了，它应该向其他比较学科学习。而且，按照目前音乐人类学"文化中的音乐研究"的学科定义，比较哲学、比较历史学、比较文学、比较美学、比较文化学等等是与比较音乐研究相关的。

海登（Haydon）认为："……比较方法在音乐学其他领域中也常常运用，而在此领域（即比较音乐学）的研究常常并不是直接的比较。"这段话意指比较只是暗含的比较，而没构成直接、明确的比较。因此，我们应该建立直接的、明晰的概念和框架的比较。

此外，鉴于当今音乐人类学（或音乐民族学）对早期基于进化基础的比较音乐研究作了否定性的结论，当今的比较音乐研究将是基于世界多文化、多中心、多标准的比较，而不再是以欧洲为唯一中心或标准的比较。

二、比较音乐的定性

当两样东西或事物进行比较时，必须有一个共同的性质。例如，苹果和橘子都属于水果类的，它们可在此框架内进行比较。苹果和橘子是根据具体物质抽象得出的概念，在不同文化中可以有不同的文字表达和称呼，但所指的都是同一物质。音乐属于文化类，音乐是根据文化所抽象的概念，而不同文化中的音乐就有不同所指（甚至在某些部落中没有"音乐"一词）。如果没有等值的音乐概念或定性，就很难比较。因此，我们有必要寻找一种等值的适用于不同文化的音乐界定或概念。作为一种文化现象音乐有一点是可以等值的，即都是人类的音乐。鉴于此，音乐人类学的音乐定义——"声音、概念、行为"可作为一种相对等值的定性。它比起"乐音运动的形式"的音乐定义或概念具有更广阔的文化的涵盖面（甚至包容没有"音乐"词语的个别文化）。首先，声音不仅包括乐音，也包括各种发声、噪音、打击乐等声音；行为可包括人的整个音乐过程（如创作、演奏、表演、感受、传承等过程）；概念则相关于文化的认知系统和价值系统。

---

① ［荷］J. 孔斯特. 民族音乐学. 袁静芳，俞人豪，译//董维松，沈洽. 民族音乐学译文集. 中国文联出版公司，1985：121.

有了等值的音乐概念还不能进行跨文化音乐的具体比较。因为在不同文化中还存在着不同类型、层次和不同作用的音乐，包括不同社会群体的音乐。人类学家本尼迪克特说："各种文化都形成了各自的特质和特征性目的，它们并不必然为其他类型的社会所共有。"因此，如果没有某种中心特征的定性，就很有可能拿一种文化中音乐的重要特质去比较另一种文化中音乐不包含的重要特质，其结论往往是偏颇和不公允的。常见的例子，如用西方音乐的音程、和声等中心特征去比较中国音乐。自古希腊起，音程就是西方音乐文化讨论的中心特征，但它不是中国音乐文化讨论的中心特征。所以，当进行不同文化音乐体系比较时，应该确立各自的"中心特征或特质"或"文化类型"、"表层结构和深层结构"等清晰的概念，这样才可能避免结构中非对应的比较。这也是比较音乐定性的重要性所在。而且，这种定性或概念包含着对整体结构的认识和比较，有利于突破个别、部分音乐比较和认识的局限，使比较研究上升到整体认识的层面。

三、关于中西音乐中心特征概念的定性

概念是在最为抽象和复杂的层次上，对某一具体事物所得出的一系列结论的综合。概念性的表达是关于一种过程、结构和质量性质的描述，以表明所要示范或描述内容的形式表达。80年代，有关中国音乐的"中心特征"概念逐渐被提出。如沈洽相对于欧洲音乐体系提出的中国音乐的"音腔论"(1982)；李曙明相对于西方音乐美学自律论、他律论的中国音乐的"和律论"(1984)；苗晶、乔建中的汉族民歌近似色彩区的划分（1987)；黄翔鹏关于中国音乐流派演变方式的"移步不换形"（1988)；管建华关于中西音乐及文化背景比较提出的"中国柔性音乐时空结构行为模式与西方刚性音乐时空结构行为模式"(1985)、"东方音乐有机（生命）哲学本体与西方音乐无机（机械）哲学本体"(1989)、"整体型与分离型"(1991) 等等。

在以上国内学者提出的中国音乐"中心特征"基础上，笔者将提出的中国音乐的地区性音乐风格自主体系与西方音乐的作曲家音乐风格自主体系两个概念，做六个中心特征的简要阐释。

(1) 风格演变的中心特征。中国音乐各种风格主要以地区性演变为框架，同一曲目、剧目或曲牌可形成不同风格流派或传本。例如戏曲《杜十娘》就

有评剧、川剧、越剧等不同地区剧种音乐风格。相比之下，西方歌剧如《茶花女》却不存在同一剧目的不同地区性演变。西方各种风格以作曲家技术结构方式演变为框架，不同地区的作曲家或作品均可按古典、浪漫、印象、表现、前卫等风格流派的技术结构方式归纳。

(2) 声音感受的中心特征。中国音乐在唱法和奏法的发声、音色以及声音的心理、物理、生理、审美方面的认定与西方有很大的差异。19 世纪柏辽兹将中国人、印度人的歌唱称为“猫的音乐”，这反映了西方音乐家在声音审美定向选择方面与东方的不同。反之，中国人可以说西方人直着嗓子唱歌，直着腿走路（下“洋操”）。作为对照，中国地区性音乐风格与方言的发声、音色相关，并有上千年的历史基础。而西方中世纪数百年的宗教音乐，在马丁·路德 16 世纪宗教改革以前各国都是用拉丁文演唱的，歌剧在 18 世纪以前都是用意大利语演唱的。音乐风格的变异与语言关系不大。

(3) 音乐行为的中心特征。① 记谱法行为特征：中国（或东方）音乐记谱法的行为目的是作为信息载体，而西方音乐记谱法的行为目的是创造艺术作品；② 创作方式：中国音乐创作和创新主要（或中心）在演奏、演唱者方面，西方音乐创作和创新主要（或中心）在作曲家方面；③ 审美方式：1992 年在一次印度使馆音乐会上印度音乐家谈道：“印度音乐家的每次演奏要不相同才是好音乐家，而西方音乐家每次演奏要一样才是好音乐家。”这是不同文化音乐创作方式的评价标准，同时也产生了相应的审美方式。印度观众与中国观众一样，喜欢看不同演员流派同一剧目、同一曲牌、同一曲调、同一腔体形成的不同音乐；观众和听众是容易认可的。而西方作曲家很少用其他作曲家的既定作品来进行音乐的创作。

(4) 文化类型的中心特征。中国是自然生态型文化（或农业结构为主的社会），西方是工业技术型文化（或工业结构为主的社会），两者的音乐生产方式不同。中国音乐产品有很强的地方性特征，而西方交响乐有工业技术性特征（如托夫勒所称谓的“交响乐乐队工厂”的流水线生产、机械时钟时间，以及乐谱的生产印刷流通、音乐的工业化传播手段）。中国音乐“方言”区风格，除文化传统和传播的历史因素外，不同人声声音感受（以及生命有机体时间感受）与声音的地理、地面反射相关的物理性特征，保存着音乐地理区域性的自然生态象征，最明显的是中国音乐风格的南柔北刚特征。

（5）语言符号的中心特征。“符号性的语言是构筑人类各种文化的基础”[①]。中文符号与西文符号明显不同之处在于：一为意象型符号（象形文字），一为抽象型符号（字母符号）。文字符号的累积方式与音乐曲目的累积方式相对应。中文在原有文字基础上不断组合，适应新的表达，原则上不产生新字。中国目前收字最多的汉字词典收字为五万左右。西文则有所不同，原则上不用旧词表现科技等新事物，不断产生新词或新字。英语目前收字最多的《韦氏词典》据悉已有两百万单词。如果将三百年来所有作曲家的作品曲目数量与中国音乐的传谱数量相比差距会更大（仅一位西方作曲家作品曲目数量可以百甚至千计数）。为何有这种差距？中文的不同方言都使用一种文字即汉字，而不同方言发音差异极大。这种差异的变量主要在实际发声和声音方面，而不在文字。音乐的变量也主要不在传谱方面，而在各方言区的实际演唱发声和声音方面。相反，西方音乐乐谱作品的变量很大，但并不存在莫扎特的歌剧、贝多芬的音乐作品的不同地方流派的演唱、演奏的变量。中西音乐的变量如中文以“语言”的变量，西文以“词形”的变量为各自符号操作的中心特征。

（6）认知系统的中心特征。认知系统与哲学系统相关。中国民歌与中国哲学有何关系？中国民歌几千年演变史中从汉乐府时就有宫廷和文人的介入。因此，民歌演变的文化机制与认知系统是紧密相连的。中国哲学善于用简单性原理、朴实的生活体验或隐喻去包含复杂的人生哲理，用阴阳五行去包含万变的世界。这种方式似乎也构成了中国音乐的“大音希声”（包括民歌等等）。中国哲学家都是文人，如庄子的哲学都暗含于他的诗歌散文之中，不像西方哲学家，有一本本专著，提出一套套哲学抽象概念和框架。中国哲学的演变往往是“六经注我，我注六经”，这和音乐的演变方式极为相似，或者也可以说“民歌注我，我注民歌”。以上现象根本可归纳于中国哲学的有机宇宙观、直觉整体方法和天人感应，也形成了音乐有机哲学本体观：有机即生命，因此音乐行为强调个人生命的声音和时间的直觉感受。相反，西方哲学的无机宇宙观、数理逻辑方法和天人相分，形成了音乐无机哲学本体观；无机即机械，因此音乐行为强调标准机械时间和乐音的逻辑感受。面对当代音乐本

① ［美］斯坦利·萨尔斯．进化生物学，（纽约）1972：402．

体观的危机和挑战，中国音乐缺乏科学概念逻辑的建构，西方音乐脱离生命生活。

以上中西音乐的六个中心特征的每一个层面都可以相互作用和相互联系，并形成整体系统的演变机制——即文化自主体系。

B. 内特尔指出西方音乐中心特征包括功能和声、大型合唱合奏的观念、强调书写作品的无改变的单纯演奏，以及固定的节拍节奏控制。他以中心特征为参照，提出了西方化与现代化的区别。他说：当非西方音乐融合的中心是它非适应性的西方的特征，融合的结果就是西方化；当非西方音乐中心特征结合西方音乐的非中心特征，而且是可适应的西方特征，就是现代化。

从结构主义的“共时与历时、结构与模式”方法来看，B. 内特尔的观点有很重要的参考价值。音乐现代化的标准和定义问题有着极其复杂的参项和变量的内容，仍有待于进一步探讨。

四、文化内部和跨文化的比较音乐研究

1. 文化内部的比较音乐研究

西方音乐之所以能建立系统明确的艺术音乐理论体系，原因之一是采用了明确的比较研究。如，音乐流派与文化内部艺术流派或艺术风格史参照比较建立的音乐风格史概念。B. 内特尔说：“欧洲各地区的比较，各历史时期的比较，作曲家、作品的比较很明确地是一主要的研究事实。”按此参照，中国音乐要建立清晰概念的音乐风格的理论表达，其重要方法之一就是文化内部音乐风格明确的比较研究。国内已有许多学者进行了这种比较，但在中国传统音乐的研究中还未达成共识，也没有进一步展开探索。

《汉族民歌近似色彩区》一书对汉族民歌划分为地区性音乐风格研究奠定了基础，其中对各地区民歌的音阶、调式、旋法、语言关系等做了许多有意义的研究。但目前还没有明确的关于“歌唱风格”和“演奏风格”的声音描写和概念表达。例如特定的音乐方言发声和音色，微观的时值和强弱法，即兴方式的约定等，这些是地方音乐风格差异的一个重要变量，也是中国音乐风格的中心特征。音乐民族学家洛马克斯的《歌唱测定体系》一书对这些变量的描写有所涉及，对建立中国地区性音乐风格的声音描写和概念有重要参考价值。

在同一地区音乐方言风格内还存在着差异和不同音乐品种类型。因此，还应该进行内部比较的展开。如：同一地区不同音乐现象和音乐类型、音乐风格相互关系的比较，诸如民歌与戏曲有无渊源关系等；不同地区品种的渊源关系的比较；极少或没有互相影响的不同地区同类音乐品种风格特征的平行比较；音乐与方言发声风格的特征比较；各地区音乐风格与地区艺术风格关系的比较；音乐风格与空间造型艺术的参照或比较，建立可视的艺术风格概念。总之，在研究个别音乐现象或品种时，每位研究者都应注意将其与上述整体结构进行联系和比较，以便形成相互的沟通和共识，逐步上升到中国地区性音乐风格的总体认识和概念表达。中国音乐只有重新界定和建立自身音乐风格的概念，才有可能摆脱沿用西方过去的音乐风格概念参照发展的单行道。

2. 跨文化的比较音乐研究

目前，音乐民族学关注的重点之一是融合音乐的比较研究（融合音乐即外来音乐与本土音乐的融合），主要是西方音乐与本土音乐的融合。融合产生了何种形式？外来音乐被用作何种目的？在中国唐代，外来音乐主要被作为统治阶层的宴乐，而当今西方音乐的传入被用作何种目的？融合音乐与原音乐形态有何差异？融合音乐发展前景如何？中世纪产生了严肃音乐与世俗音乐的分类，现在严肃音乐等级分类在中国音乐文化中占有何种地位？文化内部的音乐听众的音乐观念和态度发生了何种变化？对小提琴协奏曲《梁祝》的不同看法（“民族化”或“西方化”）如何评价？

在中国文化内部，音乐的“欧洲中心论”名亡实存，这种看法的根据是：我们既没有形成公认的多中心音乐的比较；也没有比较产生的理论实据。从其他学科看，比较文学冲破欧洲中心论，其依据在于美国学派的多中心平行比较类型所取得的理论实据，而不是口头的凭据。与比较文学、比较哲学、比较文化等学科相比，跨文化音乐的平行比较远远没有展开。从中国方面看主要原因有两点：一是西方的多声比中国单声复杂或中国与西方属于传统与现代的不同等级的历史阶段；二是等研究好自己的传统以后再去研究和比较其他音乐文化传统。对于第一点，音乐民族学家已进行了反省并达成了共识。B. 内特尔说：“音乐民族学家用了很长时间才得出这样的评价——即使印度

音乐是单声部的，也是某种与西方多声部音乐同等复杂的东西。”内特尔还谈了一个问题，即由于西方音乐的传入，伊朗社会内部原来的各音乐等级发生了错位，西方音乐体系升了一级，而波斯古典音乐现在与西方通俗音乐处在同一等级。这种错位现象中国音乐文化内部是否发生？布莱金说：“使用古代、工业前、原始、民间、艺术、流行等西方音乐概念的分类来认识音乐产品的方法，本身并不具有类似或对比各自音乐的过程。”因此，只有打破简单与复杂、低级与高级的机械观念，将人的“声音、概念、行为”等方面作为基点才能进行音乐的平行比较。关于第二点，看法相对封闭、狭窄，如果避开跨文化的音乐比较，如何上升到世界音乐、人类音乐的整体来看待中国音乐？中国音乐与世界各种音乐传统对照比较越多，才会有更清楚的定性概念表达。

西方学者为何没有展开跨文化音乐的平行比较？可能有两个原因：一是如B. 内特尔所说，研究亚洲艺术音乐或古典音乐需要花去毕生的精力才可能真正把握，西方学者个人不可能有这么多精力投入；二是西方音乐教育中没有系统理论的中国音乐课程设置，中国音乐口传心授的方式很难提供表达比较清楚的音乐内容，加上语言文字、文化艺术历史的复杂性，形成了比较的屏障。

3. 跨文化中的主位性（emic）和客位性（etic）

近来音乐民族学研究中出现了主位性和客位性的说法，它们涉及了圈内人与圈外人的关系。从跨文化心理学方法论来看，主要有四个特点。

从研究者的角度来看：客位性指外来者或圈外人，他们不属于所研究文化中的成员，是从外部研究一种或数种文化中的个体行为。主位性只从某种文化内研究个体行为，即由内部熟知该种文化的圈内人进行研究；从文化研究的数量来看：客位性为了进行统计性概括，这种方法要求研究尽可能多的文化。主位性只研究唯一一种处于任何既定时期的文化，既不打算也不指望对其他文化进行概括；从指导研究的结构或构架来看：客位性的构架或结构是由研究者或他遵循的理论传统创造的，并把它强加于所研究的系统。主位性只有当其构架或结构本身证明是一种重要的文化维度时，研究者才能揭示这些框架或结构；从比较文化行为的标准来看：客位性的标准是绝对的或普

遍的，主位性的标准只相对于一种文化。①

客位性与主位性有着互补作用，对它们之间看法或标准的矛盾存在，揭露解释得越深刻越清楚，越可能推动跨文化研究认识的发展。客位与主位的交流相当于圈外人与圈内人的对话，对这些方法的进一步认识，将有利于中西方和东西方音乐的文化对话。

五、音乐与现代科学的参照

同一事物或事实，由于比较的参照系不同，结果是不同，甚至是相反的。例如，如果用经典物理学的绝对时间概念来参照比较中西音乐时间体系、西方音乐时间体系，西方音乐是科学的，中国音乐是不科学的；如果改变参照系，用相对论时间概念来参照中西音乐时间体系、西方音乐时间体系与经典物理学时间体系，同样存在着机械性或不科学的方面，而中国音乐的有机时间体系却包含着与相对论有机时间观念相通之处，存在着科学的方面。

如果像日本一样，经过西方现代音乐的洗礼并意识到当今西方音乐的危机，中国音乐必然会回过头来重新考察自身音乐文化的出发点和基础的可靠程度，并且重新考虑未来音乐发展的参照系。这个参照系的基础和方向可能是现代科学和哲学的整体系统观。

西方近三百年来社会发展深受“科学机械观”的影响，并随着生产力的不断发展，显示出工业社会对自然征服的力量。而20世纪后半叶，西方现代科学哲学开始转向有机自然界和发展有机整体宇宙观，如生命科学、生物遗传工程、大脑、精神意识、环境生态、人类行为科学、全球文化生态、地球科学等等。

由于现代整体系统观和中国有机论哲学存在某种内在的同一性，科学家李约瑟就曾企图把现代科学定义为中国有机论传统和西方机械论的一种协调。著名当代历史学家汤因比说：“人类已经掌握了可以毁灭自己的高度技术手段，同时处于极端对立的政治、意识形态的营垒，本来最重要的精神就是中国文明的精髓——和谐。”与此参照，中国音乐所具有的有机哲学本体，音乐文化自然生态型中所包含着新的价值意义是值得去思考和论证的。

① ［美］A. J. 马尔塞拉，等. 跨文化心理学. 肖镇远等，译. 吉林文史出版社，1991：20.

从另一方面来说，绝不能把中国有机论传统等同于现代整体系统观，从对西方音乐与科学关系的参照比较方面，应该看到中国传统文化历史的重大缺陷和危机，音乐缺乏像西方音乐与科学结合的历史基础，如音乐与声学、语言学、心理学、生理学、物理学等方面的研究。中国音乐在实践、传承和理论中，甚至在当今中国音乐的教育中，仍局限于一种经验积累式的发展，缺乏概念、逻辑、认识论和科学价值观方面的探讨。同时，还存在着某些用19世纪的西方科学观念和音乐观念来指导自身音乐文化发展的误区。

总的来讲，比较音乐研究是一个广阔的世界，中国音乐应该通过这个世界去检验论证自身和面对未来。

重建比较音乐学①

比较音乐学是跨国跨民族的音乐研究，同时也研究音乐与文化中语言、艺术、哲学等人文科学、社会科学、自然科学的关系，重建比较音乐学是鉴于当今人类世界性文化对话的历史境遇和音乐学术发展的必然。

一、比较音乐学研究的“自性”或“主体性”

早期比较音乐学和音乐民族学都基本建立在一种“他性”（非西方或非欧洲）和“客体性”（实证为主）的研究上，即东方音乐是被研究的“对象”，并确立了这一研究的他在性。这些研究的“对象”是被动的、非参与的。正如传统的东方学研究一样，“他们（对象）被赋予一种首先就是非主动性，非自治性而言的西方历史的依附性，对自身没有任何主权，这种东方，东方人，或勉强承认的‘依附物’是一种哲学上异化的存在，是自身的他在，是由其他东西所规定的，在其他东西的推动下运动的”②。

重建比较音乐学的最重要之点，也是不同于西方比较音乐学和音乐民族学的基点在于：建立中国（东方）“自性”或“主体性”的跨文化音乐的比较

① 原文载于《中国音乐》1995年第1期。

② ［法］阿·马里克．文明与社会理论．张宁，丰子义，译．浙江人民出版社，1989：100．

研究，即站在中国（东方）音乐文化的立场与西方音乐对话（比较），在世界音乐文化的发展和对话中从被动的“他性”、“客体性”转向主动的“自性”、“主体性”的参与。这是历史赋予中国音乐的使命。如果没有自性的哲学（中国哲学）基础来研究自我和考察西方，就无法突破既定的西方音乐基础理论框架式的音乐研究，等待我们的就只是一种中国音乐的“异化”研究，即用西方音乐的“语法”的哲学构成方法研究中国音乐。正如李约瑟先生所说：“从外界看欧洲，通过占人类绝大部分的亚非人的眼睛看欧洲的历史，看他的得失，这是绝对必要的。”因此，世界需要中国（东方）主体对西方音乐的看法。

我们可以对“主体性”进行一系列追问：中国音乐的主体是什么？西方人到中国的音乐学院来学习，我们能教他们什么，是教写交响乐还是仅仅学习中国乐器？中国音乐在几千年的历史积累中有什么能贡献给世界其他地区的文化？如果西方音乐艺术的发展史只是世界音乐的部分历史，我们是否可以以自性或主体性的音乐史观去比较认识西方音乐发展的特点？我们能否打破西方音乐史观标准的垄断？中西方有着不同的语言、哲学、艺术、宗教和生活方式，自然有着不同的音乐体验，如果相同则是怪事，寻求体验的差异，进行深层的沟通，才能获得体验的互补和提升，相反，放弃差异的研究，一味追求大同，其结果只能是亚文化对主流文化的降服。文化与政治一样，毫无差异的认同等于自杀。其结果将失掉文化价值的自主权。这是绝不容忽视的，正如当今一些研究中国的西方学者指出：“在中国面临的各种危机中，核心的危机是自性的危机，中国人正在失去中国之所以为中国的中国性(CHINESENESS)。”李慎之先生指出：“找回‘自性’是中国人的艰巨工程。”① 因此，比较音乐学在中国（东方）的重建，是受命于危难之际，并被赋予了新的历史意义。

二、比较音乐学的学科性质及方法

当今比较音乐学的重建主要是基于其人文学科的性质。人文学科不同于社会科学之处在于：前者主要包括文、史、哲、艺术、美学等方面，其研究

---

① 李慎之．全球化时代中国人的使命．东方，1994（5）：17．

是不确定的；后者主要包括社会生活的形式、内容、组织、作用等方面的研究，如政治学、经济学、社会学、民族学，其研究是确定的，如实证、统计、定量的研究等。1970年代以前，西方音乐民族学主要是以实证为主的，其影响根基源于民族学的实证方法（田野考察、录音、记谱、统计、定量等方法）和早期埃利斯音阶理论的客观实证研究。这种实证研究对80年代中国音乐传统的研究产生了一些影响，如利用“他性”对中国少数民族音乐做“客观”（如音阶、调性、调式、音程、旋法、曲式等）的研究，这种研究的目的主要是为了证实过去，如“中国的五声音阶是在高度发展的封建时期产生的，而非洲的五声音阶是原始社会的产物”，这种研究的局限在于缺乏人文科学的研究，其结果是为了证实过去，放弃了对音乐的“人”的解读和现代意义的解读，于是也部分造成了中国传统音乐在当今日常生活和音乐实践中“意义的危机”，“现代”让位于西方音乐的主流，这其中也是因为把中国音乐纳入了以西方音乐结构为标准的“科学”与“客观”的实证研究中，活的意义经过实证成为“过去的”或“死的”文化。从70年代起，语言学、认知心理学、符号学、美学等人文学科研究开始进入音乐民族学领域，这与二十世纪西方哲学出现的“从客体转向主体”、“从存在转向思维”、“转向语言”的趋势极其相关。如：“音乐民族学是人类行为的解释学的科学”（E. 赫尔塞，1976）；“音乐民族学，如同其姐妹学科人类学，正经历着一场对我们使命的信心的危机，即对我们的‘客观性’丧失了信心。”（J. 贝克尔，1991）；E. 托尔伯特提出的：“意义和音乐认知的理论：一个音乐民族学的方法”（1992）；L. 格雷尼尔与J. 吉尔伯特写的《重新评价“权威性”：人类学与流行音乐研究中的“他性”概念》（1990）一文中考察了“他群”、“他性”等概念的定义及其历史渊源，并指出人类学中的“他群”、“他民族”、“他文化”传统是指非西方的，由殖民主义产生的种族中心的思想方法，使经典人类学的论述有意无意地从主宰的西方人的优越地位出发，去说明被主宰的非西方民族。但由于世界正通过技术、传播、人口流动而迅速一体化，人类学家有必要对其进行重新定义。近年来，专以非西方族群为研究对象的做法受到普遍的质疑，西方音乐的研究也需要人类学化，即以西方本身为研究对象。同时还提倡“交替的人类学”研究，即西方与非西方互为研究对象。这一经验层次上的变化表明了认识论上的突破与重新取向，导致对经典方法论及其理论基础和“他

性”的概念进行审视，并重新定义，“他性”不再是异国异民族的同义词，它往往指有重要的“差异之外”，如性别、年龄、阶层和种族等，超越了“民族”的界限，并承认“他群”。“他性”有主体地位，而仅非客体地位，于是，“自性”与“他性”成为研究的两种重要的维度。

当今重建比较音乐学必须重视其人文学科的性质，并充分吸收近年来音乐民族学的研究新成果，这并不是说当今比较音乐学等于音乐民族学，因为，“自性”与“主体性”的向度是西方人无法替代的。

重建比较音乐学必须考虑人文学科研究的哲学方法基础，有现象学、解释学、结构主义与解构主义、辨证论、价值论的方法，在此，仅简述一二。

西方在哲学认识论、方法论方面的长处是值得我们借鉴的。现象学与解释学是当今西方人文学科的基础方法。可以说，不了解现象学与解释学就无法把握当今人文学科研究的向度。简单地说，现象学的主要目的是摆脱一切因果解释的理论和一切未经考察过的假设与偏见，把对于世界的“自然的观点”和“科学的观点”以及历史上曾出现的传统哲学的观点统统“悬置”起来，直接观察现象，抵达事物的本质，实现“现象的还原，本质的还原和先验的还原”。现象学方法的意义对于突破当今西方传统音乐学理论框架垄断下的音乐研究，对“自性”或“主体性”的音乐理论重建有重要意义。这种现象学的“还原”思想曾由日本比较音乐学家岸边成雄提出过，他说：“我认为应把古今东西的音乐全部复原成白纸，……而现在的欧美学者却经常用近代音乐的概念去进行比较，认为近代音乐的理论就是普遍的音乐理论，并用这种先入为主的观点去说明解释音乐现象。持这种观点的不乏其人。如果认为比较音乐学的目的在于根据新的素材去纠正那种把近代理论视为绝对普遍理论的错觉的话，那么，必须要持这样一种根本态度：把一切音乐都还原成白纸，否则将是自相矛盾的。”[1] 今天，继续现象学思想方法的讨论仍有重要意义。因为，在西方音乐理论强势主流话语的影响下，先入为主的偏见带来的结论已非某个人某篇文章所能澄清，必须进行系统的“还原”梳理，才能弄清各种音乐现象的本质。例如：在对中国音乐流派风格音响分析时，应将采

---

① ［日］岸边成雄. 比较音乐学的业绩与方法. 郎樱，译//董维松，沈洽. 民族音乐学译文集. 中国文联出版公司，1985：273.

用西方音阶、音程、调性、调式、曲式等概念分析的结果“悬置”起来，凭敏感的直觉直接听辨。对比声音的变化和差异，听辨应该熟悉并不放过任何细节，并用感性与理性的方式去说明它。细小微观的声音参项和变量对中国音乐风格的分析很重要，正如不熟悉某省方言的人，肯定听不出该省方言词语的音响、音色等差异。西方传统音乐中音程、和声是基本的音响参项和变量特征，但绝不代表中国三百多种戏曲和曲艺中的基本音响参项和变量特征。再如：中国音乐变化的方式必须“还原”于其哲学方法（如《易经》构成的方法），中国音乐的审美方式也必须“还原”于其文化文字、语言、艺术感知及认知的方式，不能用现成的西方音乐构成的哲学方法和美学理论来做结论。正如不能用西方音乐与哲学形式逻辑 A、B、A 的方式或 A 不能含 B，B 不能含 A 的逻辑公理分类方式去分析或硬套中国音乐与哲学（如《易经》阴中含阳，阳中含阴的思维和分类方式），或用西方音乐与语言注重形式逻辑（如书面作品曲式分析）的“语法”去判断分析中国音乐与语言“偏重心理，略于形式”（如演奏唱者主体阐释）的“语法”。因此，必须考虑其音乐文化系统的“现象的还原，本质的还原和先验的还原”。

解释学也是需要了解的方法，比较文学研究中的阐发研究与解释学是相关的。历史上，解释学原只是一门关于注疏、训诂古籍文献的学问，但在二十世纪六七十年代已演变成一种很有影响的哲学理论。德国著名哲学家伽达默尔将解释学分成三个领域：美学领域、历史领域和语言领域。他重视对传统审美理解所构成的历史性因素，突破了传统美学的价值观，不再进行对“确定性”的把握，而转向对“不确定性”——意义多元解释的追寻。他将理解看作人自身存在方式和意义生成的方式，并指出：“一切历史都是现代史，理解过去意味着理解现在和把握未来。人类通过与本文的‘解释学相遇’来达到理解的真实。在不断理解中超越自身，在不断更新着发展着的‘效果历史’中，始终不断地重新书写自己的历史，重新对自己和文化进行反思的批判。”① 在比较音乐研究中，虽然没有进行过“音乐解释学”的探讨，但实际研究中已涉及过。如八九十年代在中西比较参照下对中国音乐传统提出的一

---

① 王岳川．伽达默尔的哲学解释学和艺术本体论//北京大学中文系等，编．东西方文化评论（第三辑）．北京大学出版社，1991：48－49.

些概念，便是研究者们与传统音乐文化的“解释学相遇”，如：相对于欧洲音乐体系提出中国音乐的“音腔论”；相对西方音乐美学自律论与他律论提出的“和律论”；“汉族民歌近似色彩区的划分”；中国音乐传统“移步不换形”的演变规律；相对于西方作曲家音乐风格文化自主体系的“中国地区性音乐风格文化自主体系”的演变方式；“东方音乐的有机哲学本体与西方音乐的无机哲学本体”；“中西音乐的语言、语法结构的差异”，等等。近年来，文化语言学对中西语言差异的思考，无疑也为音乐语法差异的解释提供了新的思考，如：“近百年来我们一直是把中国传统文化无逻辑、无语法这些基本特点当作我们的最大弱点和不足而力图加以克服的，而与此同时，欧陆人文哲学却恰恰在反向而行，把西方文化重逻辑、重语法的特点看作他们的最大束缚和弊端而力图加以克服。所有这些，自然都使得今日的文化比较和文化反思具有了更为复杂的性质，从而要求我们作更深入的思索。”①

三、重建比较音乐学的意义

二十世纪，有关中西音乐的许多争论都停留在“体用”、“实用”、“高低”、“先进与落后”以及对抗性的情绪中，缺乏学术根基和学科建设的对话及冷静分析的对话，致使中西音乐文化的比较无法深入。重建比较音乐学表明中国音乐传统将在新的历史境遇中参与平等的国际性学术对话和音乐理论的重建，也可以说，中国将为世界音乐的发展提出或提供其“主体性”的意见看法和理论根据，而不再是仅仅作为一种“他在性”和“依附物”，听候主流话语对于未来发出的“指令”而前行，不可否认，西方音乐权威话语也是主流话语，在当今中国音乐教育中处于中心地位。如果对西方话语采以抵触、对抗、排斥，甚至“打倒”的态度，不做深入了解和研究，这将破坏对话的气氛和条件，并把自己再封闭起来，这将不利于中国音乐的发展。反之，对西方音乐不做比较分析，唯新是图，一味盲从，也是不可取的。历史是流动的，中西两条航船都有各自面临的问题，中西音乐传统流派的继续都存在断裂的危机。重建比较音乐学有利于进行平等的对话和“交谈”，同时也扩大与

---

① 甘阳. 从“理性的批判”到“文化的批判”——从卡西尔的《语言与神话》谈起. 读书，1987 (7)：16.

世界多种音乐文化的了解和交往，逐渐消解西方音乐的"中心性"，形成多元共存的开放性局面，实现中国音乐传统理论话语的重建，即在新的音乐历史语境中，对中国音乐文化传统进行新的解读，以获得中国音乐话语的现代意义。

80 年代以来，比较音乐研究取得了长足的进展①。90 年代《比较音乐研究》刊物创立（福建社会音乐学院创办），并提出"为新时期的比较音乐学的重建作助产、催生工作"的口号，这些为该学科的基本建设创造了良好的条件。比较音乐学是一个开阔的音乐世界，大量繁复的工作有待开发，如黄翔鹏先生说："更加繁重与更有高难度者，却在下列几个方面：一、中国与东亚各国，特别是号称'同文同种'、具有深切文化历史联系的、传统音乐的比较研究。二、中国与西亚各民族，以波斯阿拉伯系为主的音乐文化的历史联系与比较研究。三、中国与古印度系音乐文化的历史联系与比较研究。四、与以上几个方面相关的东南亚、南亚各民族间的比较研究。"②

当今许多与比较音乐研究相关的人文学科比较研究都取得了不少成果，我们应当充分吸收这些成果和经验，开阔比较音乐研究的文化视野，使该学科在世界整体文化的对话中，跟上时代的步伐，也为世界整体文化的对话做出该学科应有的贡献。

---

① 王耀华．中国音乐的跨文化比较研究．复印报刊资料（音乐舞蹈研究），1993（3）：6－70．

② 王耀华．三弦艺术论（上）．海峡文艺出版社，1991：序．

第六章

欧洲音乐中心论的批评

世纪之交：欧洲音乐中心论在中国解构之始[①]
——认识论哲学基础音乐学的解构

1998年11月16日，北京的三家音乐理论刊物（《中央音乐学院学报》、《中国音乐》、《中国音乐学》）的编辑部联合举办了以“20世纪中国音乐发展道路的回顾与反思”为主题的座谈会，持不同观念的音乐学者们聚集在一起，对近百年来中国音乐走过的道路发表了不同的看法。

1999年是20世纪的最后一年。在世纪之交，回顾近百年来中国学习、借鉴、尊崇欧洲音乐体系的历程，再展望当今人类文化（政治、科技、经济、艺术等）发生的巨变以及西方对自身音乐体系在人类多元音乐文化定位上所发生的深刻变化，不禁让人感慨万千，感慨之余尤其想要说的一句话是：中国音乐界需要第二次启蒙。

如果把20世纪初欧洲音乐体系、音乐教育和音乐创作理念传入中国算作是第一次启蒙（这一次启蒙所依据的音乐理论框架是西方认识论哲学基础的音乐学），那么，第二次启蒙则是指在当今全球文化的相互作用中，中国音乐的文化主体意识、新的文明意识的自觉与唤醒，其理论框架是以当代音乐人类学、跨文化比较理论以及从认识论向语言学或语言论转向的哲学为基础的。

一、欧洲音乐中心论的后遗症与后现代解构

欧洲音乐中心论的本质是种族中心主义。种族中心主义认为：只有本民族的文化价值才是正确的、至高无上的，并根据本民族自身的文化价值来判断别的民族的信仰和文化。此外，欧洲音乐中心论还有一种更为特殊的依据在于：欧洲音乐体系是科学体制，它是科学真理超越民族的普适性理论。欧洲音乐中心论在中国的后遗症便是中国音乐落后论。[②]

中国音乐落后论的生成有着深层的历史文化背景，它与本世纪初中国汉

---

① 原文载于《中央音乐学院学报》1999年第3期。

② 蒋一民．关于我国音乐文化落后原因的探讨．音乐研究，1980（4）．

字落后论如出一辙，都是受欧洲中心论的影响。语言学家袁晓园曾一语道破其实质："汉字落后论是长期套搬印欧语文模式得出的结论。"（1989）① 在1990年5月召开的全国"汉字汉语学术研讨会"上，袁晓园进一步指出："今天要讨论的，是汉字落后论的时代结束了。"袁晓园还说道："晓园原是美籍华人，被汉字萦绕数十年，由认为汉字尽善尽美，转到只有拉丁字母才能救中国。因此，在美国大力推行汉语拼音方案。……后来，我考进了纽约的联合国总部，每天同汉字和英法俄西班牙等文字打交道，也接触了许多其他语文，这才逐渐发现了汉字的优点。在五种同一项目的卷宗里，中文文本永远是最薄的，证明简短明确是汉字的最大优点。"②"所惜，我们一些盲目崇拜西方语文的人，没有认真研究，就把自己祖国的文字视为蔽履。汉字落后论干扰中国知识界长达一个世纪，造成极大的思想混乱，严重影响了祖国语言文字的健康发展。"③

最近读到两本新书，作者分别是留法的艺术史博士与留美研究美术的文学博士，他们对当代西方艺术与中国艺术文化都做了较深入的研究，其看法是："中国文化与西方文化之间不是差距（先进与落后）的关系，而是差异的关系。中国文化绝不'落后'，相反，它显示了伟大的智慧。'进步论'是造成当今中国知识分子当中普遍存在的文化自卑感之根本原因。只有揭穿'进步论'的谬误，才能提高中国人的文化自尊心和民族自尊心。"④"20世纪50、60年代，西画阵营的全盘苏化，为80、90年代的全盘西化奠定了思想和心理基础。然而，美术史学界和美术批评界却几乎无人指出这一事实。我认为，中国当代美术的全盘苏化和全盘西化，都是出于在经济落后的现实中产生的被殖民的自卑感。""因此，20世纪中国美术的历史，在相当程度上是丧失自我的历史和文化错位的历史，是艺术人格失落的历史。这一点，我们在世纪末的90年代上半期美术中看得尤为清楚。"⑤

在世纪之交，我们看到比较文学、比较哲学、比较文化、比较戏剧、比

① 何九盈，胡双宝，张猛. 中国汉字大观. 北京大学出版社，1995：前言.

②③ 袁晓园. 汉字汉语学术研讨会论集（上）. 吉林教育出版社，1991：1-3.

④ 河清. 现代与后现代——西方艺术文化小史. 中国美术学院出版社，1998：439.

⑤ 段炼. 世纪末的艺术反思——西方后现代主义与中国当代美术的文化比较. 上海文艺出版社，1998：323-324.

较艺术等跨文化研究的发展和取得的成就，形成了中西之间的相互交流、学习与对话的热潮，这些对话只有在消除中国文学、哲学、文化、戏剧、艺术等“落后论”的前提下才有可能进行，因为，先进与落后的地位关系决定了单向交流，而不是双向交流，单向仅仅是一种强制、臣服的关系，只有“乞灵”，而不能向别人袒露自己的心声，无法“互为主观”地进行对话。

去年（1998）八、九月，笔者有机会在京见到美国音乐教育家——美国西北大学的B. 雷默教授，以及德国音乐教育家——布莱梅大学的君特教授，当谈起当今国际音乐教育的多元文化音乐教育观念（他们同意这将是21世纪音乐教育的新的起点），抛弃欧洲音乐中心论，以及接受当今音乐人类学（或民族音乐学）的思想观念时，他们都很肯定，而且这些思想观念已成为美国、德国音乐教育思想的基础部分。反观我们自身，中国音乐落后论的半殖民地时代的阴影还远远不能消除，我们又如何去进行比较音乐教育的跨文化研究与对话呢？又如何建立与各国平等的相互学习、交流以及互相认识对方的音乐文化价值呢？我们该怎样认识西方人是如何超越了“自我中心论”的？我们今天是否需要西方的第二次启蒙？

对“欧洲中心论”的决定性的超越的因素之一是西方人长期不懈的自我批判，以及对第三世界文化艺术逐步地深入学习、研究与了解。这种自我批判也是一种解构。在后现代思潮中，这种解构已达极致。解构理论是后现代思潮的一个重大景观，它在哲学上形成了对西方形而上学传统的彻底瓦解，其代表人物有德里达、巴特、福科等。

凯奇是后现代音乐及解构主义音乐的代表人物。要进行解构，必先有结构，凯奇的音乐消解了西方传统音乐结构（大小调和声共性写作）以及现代音乐（序列主义）的结构。从哲学思维逻辑来看，大小调和声共性写作与序列主义的思维逻辑正是建立在统治西方两千年的形而上学哲学基础上的。我们知道，西方音乐作品的可视性客体逻辑就是建立在五线谱平面几何基础上的和声与对位思维，而平面几何就是典型的西方思维特征的体现，它是以点、线、面的概念和一些公理为出发点（如“Countpoint”对位的“Point”就是点的意思），这种逻辑与欧洲绘画平面几何逻辑思维同构，也与欧洲人“单线进化”历史观的思维逻辑同构，它是以一个固定的时间点、空间点构成的远近关系。而这种牛顿式的时空观已经被后现代的时空观所解构。“站在现代主义

的观象台上去眺望人类文化，人们看到的是一条直线向前的长河，而后现代主义景观中展现的人类文化，则是一片流动着股股无定向潜流的大洋。”“后现代主义艺术否定艺术进步的概念，否认先锋派一路向前的逻辑。”①

西方哲学从叔本华、尼采、狄尔泰、克罗齐等的反理性、反形而上学的思想开始便对专横僵化的理性主义给予了强有力的打击。而尼采的“重估一切价值”则及早为后现代主义确定了一种文化批判基础，他也是最早批评现代音乐的哲学家。他讲：“瓦格纳是卓越的现代艺术家、现代的卡里奥斯特（16世纪西西里的炼丹术士和骗子）……瓦格纳严重地败坏了音乐，他把音乐看作刺激疲惫神经的手段——因而他使音乐患病了。”②“关于我们的现代音乐。旋律的衰弱就像‘思想’的衰弱，辩证法的衰弱，精神活动自由的衰弱……”“‘感情’和‘激情’在技术上较容易表达，而这又是以更为可怜的艺术家为前提的。”③

尼采在其《超越善恶》中讲过：“形而上学的基本信仰，就是对对立价值的信仰。”这种二元对立也是基于客体与主体对立，也就是欧洲音乐、绘画时空形式的客体逻辑与主体分离的理性思维，而这种客体逻辑形成了完善真理的再现。德里达把西方形而上学传统称之为逻各斯中心主义。“逻各斯”一词在希腊语中具有某种思想成规（规律、理性）的含义。德里达认为，逻各斯中心主义是指在场的形而上学与声音中心论的结合体，它意味着言语能够完善地再现地把握思想和存在，它在西方两千年的文化传统中一直占据着主要地位。可以说欧洲音乐体系的特征也是一种形而上学（客体逻辑）与声音中心论的结合体。而德里达对逻各斯中心的严厉批判，对言语、书写等级对立的颠覆，并对言语的不确定性、模糊性问题作的全新把握，从哲学上完全消解了欧洲音乐作品总谱或纯音乐自我封闭客体逻辑形而上学结构的权威性。④解构主义人物巴特的文本理论则用文本来代替传统的“作品”的概念。⑤文本的“我”是不确定的、多元的、流动的，它打破了客体逻辑的自我封闭，

① 河清. 现代与后现代——西方艺术文化小史. 中国美术学院出版社，1998.
② 李瑜青，尤奇炎. 尼采哲理美文集. 安徽文艺出版社，1997：117.
③ 同上：118.
④ 陆扬. 德里达——解构之维. 华中师范大学出版社，1996.
⑤ ［法］罗兰·巴特. 一个解构主义的文本. 汪耀进，武佩荣，译. 上海人民出版社，1997.

也打破了西方传统音乐作品演奏与解释固定不变的法规。后现代音乐“开放曲式”正是这种文本理论意义的体现。另一位后现代解构主义者福柯与法国作曲家、先锋派代表P. 布莱的交往使他对音乐艺术做了更深层的思考。“与布莱和音乐的相遇意味着从非同寻常的角度看待20世纪，这是围绕形式进行持久争论的世纪；这意味着要全新了解通过音乐、绘画、建筑、哲学、语言学、神话学在俄国、德国、奥地利、中欧对形式的研究如何向古老的问题挑战，并给思维方式带来冲击。”① 音乐使福柯与他在那时仍欣然接受的文化价值发生分裂，它对福柯就像插座上的断电装置……音乐和尼采的作品对他产生同样重要的影响。②“音乐为自身提出的理论问题，它对自身的语言、材料的反思方式，取决于一个在20世纪具有普遍意义的问题，形式的问题。”③ 福柯对“形式”、“文本”或“作品”的思考，直接关系到欧洲音乐语言、结构、材料的客体逻辑的形式问题，他还解释到新的形式的意义：“当代音乐（注——指后现代开放曲式之类的作品）发展到这样一种独一无二的处境，要归咎于其作品，在此意义上，它是有意要这样做的，这种音乐不想让人们熟悉，它就是要用这种方式来保持自己的优势。我们能重复它，但是它不重复自己。在这个意义上说，人们不能把它当作一个物体来返回它，它永远突兀在边界上。”④ 这种新的音乐形式拆除了音乐的“能指”（声音形象）与“所指”（概念意义）的边界，将传统音乐的作品或曲式再现性奏唱的音乐结构解体（解构）。后现代解构主义在整个哲学思维上进行了本体论的革命，正如凯奇重新建立了音乐存在的本体——“什么是音乐?”“音乐可以是有声的，也可以是无声的。”（其中借用了道家、佛家的思想观念）进行了音乐本体论的革命，即打破了传统音乐是“乐音运动的形式”、“音乐是音响的艺术”等等本体论界定。这自然也打破了人们头脑中西方音乐本体的一元论，消解了奏鸣曲、交响曲等至高无上、绝对高级复杂及不可超越的等级模式。在中国，作曲家赵晓生敏感地看到了这种音乐的后现代解构，他的《我越来越不懂音乐》也

---

①② ［法］D. 埃里蓬. 权力与反抗——米歇尔·福柯传. 谢强，马月，译. 北京大学出版社，1997：82.

③ ［法］福柯. 权力的眼睛——福柯访谈录. 严锋，译. 上海人民出版社，1997：93.

④ 同上：98.

是一篇以非理性或模糊性解构西方理性传统音乐的杂文。他说：（我）如庖丁解牛一般把诸大师作品分离得粉身碎骨，筋肉分明。博览广阔，搜遍天下奇珍；入木三分，探求造乐奥秘。像模像样，论文一篇篇，曲子一首首，俨然被称作什么家什么家。据说很懂音乐了么？天晓得。去西藏，白雪皑皑的云天之中，被“雪顿节”晒佛仪式上众喇嘛的法号、唢呐、鼓镲所震撼。这时发现自己一点不懂什么是音乐。那以后，在心灵深处居然学习起游吟四海、浪迹八方的民间艺人来。心中老不明白，音乐专门家一旦把制作音乐的技艺掌握得越精越巧越高越好越妙，是不是已经远离人类直觉中原本乐感越远？不懂，所以真不懂音乐。有朝一日，若把音乐化入自身，重新唤醒心灵中原始的质朴的本能的音乐直觉，真能有技艺而不为技艺所囿；无法乃大法，音乐即我，我即音乐，乐我两忘，无乐无我，既然潇洒至此，又何所谓“懂”与“不懂”音乐的问题呢？即便如此，仍是个“不懂音乐”依旧。

通过以上所述我们可以看到：欧洲理性主义的音乐体系通过音乐的后现代解构，自然丧失了在西方音乐文化中的独尊地位。今天，西方音乐家、音乐教育工作者，大都已不再把自己的音乐视为“先进”的音乐，把其他民族的音乐视为落后的音乐。因为，落后论是人类各种音乐文化真正平等交流、理解、对话的无情障碍。当然，我们也不可以二元对立的逻辑反过来认为中国音乐优于另一音乐，或者把西方后现代音乐的问题认作与中国音乐毫不相干的事情，或视当今现代音乐的“浮瓶信息”[①] 而不顾。今天，东西方应该共同面对这些问题，包括解决音乐落后论与后现代音乐解构对音乐文化健康生长所带来的问题，充分利用东西方音乐文化的智慧，在文化平等对话，互交互补互动互助中寻找多种文化的起点。

二、世界史观与音乐史观的重大改变

音乐与文化是一个有机体。一方面各民族音乐不可能独立于他的语言、艺术、哲学思维，另一方面各民族音乐不可能与其自身文化历史相割裂，世界史观与音乐史观研究必然存在着一种文化本质的联系。从欧洲中心到全球视野是传统史学到当代史学观的重大改变。

---

① 于润洋．“浮瓶信息”引发的思索．音乐学文集（第二集）．中央音乐学院学报社，1996．

西方传统史学的观念，世界史是按欧洲古代、中世纪和近代的分期法来编纂的。法国史学家 A. R. 杜尔阁（1727—1781）以进步学说为根据，将世界历史的发展划分为神学、形而上学、科学时代三个阶段。他的好友历史学家孔多塞（1743—1794）的进步学说则是一种取决于理性进步的文化发展决定论。德国古典哲学家赫尔德（1744—1803）虽曾强调尊重为人类文明做出巨大贡献的亚洲，但仍然认为历史生活的中心是西欧，唯有在西欧人类的生活才是真正历史性的，而在中国、印度或美洲土人中间，就没有真正历史的进展，只是一种静止不变的文明。他这种认为东方无历史而只存文明的观点成为黑格尔世界历史理论的先导。黑格尔认为世界历史是“世界精神”发展和实现的过程，他根据世界精神这个概念，把世界各民族分为无历史民族和历史民族，而世界历史的具体进程则表现在他所说的历史民族精神中，因此，他把中国哲学、东方哲学划归为前哲学阶段。法国哲学家孔德（1798—1857）更鲜明地表述了他的西欧中心论观点，他认为：“我们的历史研究几乎只应该以人类的精华或先锋队（包括白色种族的大部分，即欧洲诸民族）为对象，而为了研究得更精确，特别是近代部分，甚至只应该以西欧各国人民为限。”① 被称为“近代史学之父”的德国大史学家兰克（1795—1886）的世界史编纂理论的思想也是西欧中心论的。到了 20 世纪，美国史学家海斯、穆恩、韦兰三人编写的《世界史》（1932）其欧洲中心的观念仍没有改变，他们认为：“从伯利克里和恺撒的时代直到现在，历史的伟大戏剧中的主角，都是由欧洲白种人担任的。”②

第一次世界大战的爆发，惊醒了西方人关于理性主义进步的理想之梦，欧洲中心论受到挑战。第二次世界大战之后，随着帝国主义殖民体系开始崩溃和社会主义国家的兴起以及亚非拉民族民主运动的高涨，欧洲中心论便随之摇摇欲坠。斯宾格勒（1880—1936）的《西方的衰落》（1917），打破了以欧洲为中心的世界历史进步发展观，否定了各种关于世界历史是一个统一的走向进步过程的学说。汤因比（1889—1975）的《历史研究》（1961）进一步批判了欧洲中心论。英国史学家巴勒克拉夫（1908—1984）主张从全球文明

---

①② ［美］L. S. 斯塔夫里阿诺斯. 全球通史——1500 年以前的世界史. 吴象婴，梁赤民，译. 上海社会科学出版社，1995：中译本导言.

的宏观历史角度撰写世界史。他认为："主要从西欧观点解释事件，已经不够了，我们必须尝试采用更加广阔的世界史观点。""跳出欧洲，跳出西方，将视线投射到所有的地区和时代。"美国史学家斯塔夫里阿诺斯的《全球通史》（1970）则指出："要确切认识西方的历史和非西方的历史，没有一个包含这两者的全球性观点是不行的。"①

总的来讲，西方史学界自二战以来，随着对东方及第三世界历史研究的深入，第三世界学者也进入国际学术界，逐渐批判了东方停滞论和落后论，寻求东方社会发展的独特道路，并力求做出合理的解释。于是，在西方史学界，人类历史发展的多线论占据了主要地位。

在人类文化哲学之巅，从尼采（1844—1900）宣布"上帝之死"，颠覆了从苏格拉底到叔本华的欧洲哲学；到福柯（1926—1984）宣布"人之死"，抛弃了欧洲赋予一切救世思想和历史以最终目的的伟大假设，并完全抛弃了以连续性、因果性和目的性为进步原则的传统历史观。福柯的《知识考古学》（1969）的问世，② 标志着笛卡尔式的连续的、积累性的理性主义历史观的终结，提供了一种崭新的历史观念和历史方法。正是在此基础上，福柯才有权利宣称："每一类音乐都有权利生存，这种权利可以视为价值的平等。每一类音乐的价值都取决于实践并喜爱它的人们的认可。"③

中国音乐界受西方传统史学理性主义进步观念影响至深，欧洲音乐的单音体制向复音体制文明技术进化路线的历史尺度，被当做世界音乐历史的普遍规律，中国音乐被划为"单音体制"的音乐并被视为处于落后与停滞或静止状态，成为无发展的音乐历史。持这种观点的人认为："'五四'新文化运动以前，中国音乐'表现体制'的僵化与停滞，其艺术表现力已大大亚于西方。"④

今天，我们仔细考察中国音乐几千年的历史，其内部各地区、各民族音乐风格的演变从没有停止过，只是它并非按欧洲音乐理性主义思维框架及演

① 张广智，张广勇．史学，文化中的文化——文化视野中的西方史学．浙江人民出版社，1994.

② ［法］福柯．知识考古学．谢强，马月，译．三联书店，1998.

③ ［法］福柯．权利的眼睛——福柯访谈录．严锋，译．上海人民出版社，1997：95.

④ 蒋一民．关于我国音乐文化落后原因的探讨．音乐研究，1980（4）：38.

化线路生成和发展罢了。如果选择一个新的角度，从语言音位学角度来看音乐，每种语言和音乐都有自身特殊的音位学系统（“音位学寻找由语言学家们用经过训练的、非常灵敏的耳朵，从有如无穷无尽的财富那样纷杂的声音中听觉出来有系列的声音特点，进而为这些特性标上区别不同声音的符号，人们称它们为音位”①）。

欧洲音乐的历史发展（中世纪后），相对独立于语言、文学。因此，它的音乐音位学系统声音符号形成了自足的“音位”体系，这些音位的区别性特征在于乐音、音程、和弦、和声。而中国音乐与文学领域的诗、词、曲以及语言没有完全分离，其音乐音位系统与方言风格紧密相关。从语音和语义关系来看，汉语同一字音声调变化有增加词汇的作用，可从同一曲牌派生成不同曲牌，而欧洲音乐语言却不属于这种音位系统。再如古琴演奏的“二十四况”（和、静、清、远、古、淡、恬、逸、雅、丽、亮、采、洁、润、圆、坚、宏、细、溜、健、重、轻、速），也是一种音位区别性特征系统的表意。

中国音乐中单个声音的音位变化丰富多彩，这种声音变量是地方音乐风格的重要参项基础。欧洲音乐单个“乐音”是最小单位，如钢琴的每一个音弹响后，其音高、音色、力度是不可再作变化，而中国乐器如古琴，每一音可表现出丰富的变化形态。以此反观欧洲音乐的发展，它牺牲了单个声音变异的丰富性，放弃了这种语言原生的“音位”系统，选择了非变异性的固定乐音，这种固定音高是形成和声体系中合适的“砖块”，因为和声音程要求的就是这种绝对音高的共振。在这一点上，应该说中西音乐音位系统发展选择的方向不同。正如汉语与英语的发展一样：“一类沿着写意的方向发展，成为方块汉字，一类沿着写音的方向发展，成为今天的拼音文字。”② 它们的方向是不同的。但如果用西方形态语言文字发展的三阶段（象形—表意—拼音）来衡量，那么汉字自然是落后于西方文字，而且必遭“取代”。当然，今天中国语言学界已突破了这种理论桎梏。正如《推翻汉语落后论，把汉语研究推

---

① ［捷］伊·克拉姆斯基．音位学概论——音位概念的历史与理论学派研究．李振麟等，译．上海译文出版社，1993．

② 张国扬，平洪．推翻汉语落后论，把汉语研究推向新阶段//袁晓园．汉字汉语学术研讨会论文集（下）．吉林教育出版社，1991：116．

向新阶段》一文中所论述的："语言具有鲜明的民族特征，西方语言学理论是建立在对西方民族语言研究的基础上的，这些理论究竟在多大程度上适于解释和描绘汉语呢？这是值得深思的问题。"①

今天，如果某位中国人能够熟悉并能听辨中国几百种方言音乐风格，谙熟其音乐音位系统，那么，这种音乐耳朵也不能说比欧洲音乐体系的音程、和弦等听辨简单。

此外，在中西音乐中还需明确一种概念，即欧洲音乐多声是一种"理性多声"结构，而东方"非理性多声"结构是不能用理性化多声思维来解释和证明的。关于这一点，著名社会学家 M. 韦伯曾有过精辟的论述。他说："其他民族的音乐听觉或许要比我们更为敏锐，至少也不会比我们更弱。各种复调音乐在世界各地都一直存在；多种乐器的合奏与多声部的合唱在其他地方也都一直就有；我们所有的那些理性的音程，早就为人所知并且还被计算过；但是，理性的和声的音乐，是以三个三度叠置的三和弦为基础的全音程构成的，我们的半音和等音（不是在空间意义上的，而是在文艺复兴以来的和声意义上的），我们以弦乐四重奏为核心的管弦乐队以及管乐合奏组织，我们的低音伴奏，我们的记谱系统，我们的奏鸣曲、交响曲、歌剧以及最后，作为所有这些表现手段的我们的基本乐器如风琴、钢琴、小提琴等等；所有这一切，都只有在西方才听说过……"② M. 韦伯曾专门论述过欧洲音乐理性的合理性。

近年来，中国音乐研究的成果表明，用"单音体制"来给中国音乐做定论是站不住脚的，如樊祖荫教授的专著《中国多声部民歌概论》便是又一有力的例证。③ 此外，如果按音乐人类学家洛马克斯的看法，多声音乐是很古老的一种现象。他讲："人们曾一度认为多声音乐是欧洲高度发展的文化所发明的。我们的抽样却证明，多声部音乐在简单生产者中最为常见，甚至复调音乐都有可能很古老，而且是妇女的发明。……在采集者，早期农业生产者

---

① 张国扬，平洪. 推翻汉语落后论，把汉语研究推向新阶段//袁晓园. 汉字汉语学术研讨会论文集（下）. 吉林教育出版社，1991：124.

② ［德］M. 韦伯. 新教伦理与资本主义精神. 于晓等，译. 三联书店，1992：5.

③ 樊祖荫. 中国多声部民歌概论. 人民音乐出版社，1994.

和初农生产者当中，生计互补达到了高峰，我们发现，复调音乐歌唱正是在这种社会中出现的频率最高。”①

当我们的“多声”视野越出西方理性多声的范围，当今天西方理性主义多声思维在后现代音乐中被解构时，我们就再没有理由把“理性多声”的进步观及概念强加于其他音乐文化上，“理性多声”与“非理性多声”各是一种存在方式，是不同的“品种”，再没有必要在此之间划分高级、低级，或者非要用一根直线把所有文化音乐的多声串到欧洲音乐理性哲学思维的路线上来。

通过以上事实，我想，西方理性多声进步史观与理性主义进步史观有着根本的联系，它在后现代哲学中的解构也属历史的必然。今天我们不是要去否定西方人音乐理性思维历史的光辉，而是要说明它只是人类音乐文明史中的一条河。正如诺贝尔奖得主伊·普利高津借用瑟尔的话所说的那样：后现代哲学以其解构观点对西方关于真理性、客观性和实在性的传统提出了挑战。普利高津在他的《确定性的终结——时间、混纯与新自然法则》一书的中文版序言中说：“西方科学和西方哲学一贯强调主体与客体之间的二元性，这有悖于注重‘天人合一’的中国哲学。本书所阐述的宇宙也是‘自发’的世界，它表达了一种与西方科学的经典还原论不同的整体自然观。我们愈益接近两种文化传统的交汇点：一方面，我们必须保留已经证明相当成功的西方科学的分析观点，同时必须重新表述把自然的自发性和创造性囊括在内的自然法则。”②

中国音乐的历史是与其哲学整体自然观相联系的历史，如其地域生态的音乐自主风格（包括非理性多声）与音乐行为方式，它拥有一种自然自发性和创造性的历史价值。但我们也不会否认西方音乐理性科学分析的历史价值，我们需要深入了解研究这两种价值，而不是在没有任何进展的情况下，简单地否定与简单地融合这两种价值。

三、认识论哲学基础音乐学的解构

我认为，在中国要对欧洲音乐中心论解构，其根本在于对认识论基础音

---

① 管建华．音乐人类学导引．陕西师范大学出版社，2006：123．

② ［比］伊利亚·普利高津．确定性的终结——时间、混沌与新自然法则．湛敏，译．上海科技教育出版社，1998：中文版序言．

乐学的解构，这可以从下列三个方面进行：（1）欧洲音乐的科学价值论；（2）欧洲音乐理论的普适性；（3）欧洲音乐理论的认识论哲学基础。

（1）首先，欧洲音乐作为科学价值论在中国最坚实的一种看法是："（欧洲）复音音乐表现体制在实质上并不定义为隶属西方民族性，而是非民族性地代表着时代的科学进步，这样看来，西方首先应用先进音乐表现体制能够风行全世界就绝非偶然了。"① 依照这种理论根基，欧洲音乐体系的基本乐理、复调、曲式、和声、配器等作为科学公理就无可置疑了，这种科学性价值论自然把中国音乐置于"现代科学"之外了。这是十足的理性主义立场，它完全依靠逻辑推理的手段，通过西方概念的辩驳所做出的一般性结论，并把此结论强加到非理性或其他哲学文明的音乐体系上。

我们看到，在欧洲文化思潮中，由尼采创立的非理性主义理论以及欧洲非理性主义思潮的崛起，颠覆了近代思想家铸造的理性王国，此后，非理性主义迅速上升为现代西方社会的主流思潮，深深地影响着哲学、音乐、艺术、心理学、社会学等领域。今天，我们也看到了在先锋派、后先锋派音乐的深刻影响下，欧洲音乐创作的科学体制——复音体制创作的解体，以及作曲四大件基本理论科学性理性的解构。这也是基于西方文化理性哲学解体或解构的命运。但在中国，仍有一批人坚守着这种理性复音体制，并视其为科学性的真理，甚至认为世纪之交中国音乐在发展路径的选择上，应该"以西方音乐的根本精神加以改造、重建，确立并完善复音音乐表现体制，使之成为当代中国人的灵魂的语言"② 的原则。这种言说与言说者的处境与形象似乎就像尼采所描述的那样："理性的逻辑本性使它本能地寻求条理化和秩序，因而害怕感官。一个理性主义哲学家总是蹲在他的冰冷的'概念'世界里，生怕自已被感觉引诱离开这个安全窝，到危险的南方海岛上去。在那里，他的哲学的贞洁将如残雪消融于阳光之下。他用蜡塞住耳朵，不敢听生命的音乐，怕音乐会使他像传说中的船夫一样魂迷而触礁沉舟。"③ 可以说，如果那些唯

① 蒋一民．关于我国音乐文化落后原因的探讨．音乐研究，1980（4）．

② 蔡仲德．出路在于"向西方乞灵"——关于中国音乐出路的人本主义思考．人民音乐，1999（6）．

③ 周国平．尼采，在世纪的转折点上．上海人民出版社，1998：140．

一信奉“复音体制”科学性公理的人们，只要他们的感官永生不与先锋派音乐以及南南国家（第三世界）音乐音响思维的多样性相接触，他们所信奉的理念残雪暂时可以避开世界的阳光。

(2) 欧洲音乐理论的普适性。欧洲音乐本身就是生长在基督教文化的普世主义基础上的，而中国音乐是生长在与欧洲迥异的儒道释文化中。一些掌握了欧洲普世主义精神的音乐研究者，他们对中国音乐抱着一种冷漠的态度，并以种种形式将其简化。如中国音乐是“单音体制”、“五声性音阶”的简单结构，根本忽略中国各地音乐风格音色的高度变异性及心理思维方式的历史差异。这种简化主义的基础自然属于欧洲笛卡尔近代认识论哲学理性启蒙的范畴，它通常以普遍主义的方法论作为参照标准。依据这种参照标准，自然便完全忽略了中国音乐的哲学方法论的构成以及艺术心理思维方式。这些普世主义者还不加审视地把“人性”作为一个具有普遍意义的概念范畴加以应用，加之担心过多地强调差异性会导致不可比性（实际上，完全相同与完全不同都不可比），我们应予以承认的中西音乐的差异程度就被掩盖和模糊了。再加上中国音乐界对中国音乐传统的创作、表演、教学等所具有的哲学的价值论、方法论、宇宙观的文化意义缺乏充足的认识，故而把它放在“民间音乐”或西方音乐技术形态框架内去思考，这样，就将中国音乐与民族文化的有机整体相割裂，使我们在学术上失去了表述一个音乐体系文化系统及历史的宏观思路，音乐界这种失去哲学智慧的认识，导致我们对中国音乐体系的文化理解在质量上受到很大损害。而且，由于在音乐理论与实践上不加分析与批判地套用欧洲音乐体系的话语标准来判断或规范中国音乐传统，使中国音乐本身的演创方式、教学方式、记谱方式所具有的文化价值内涵与人文精神被西方认识论哲学世界观和价值观所否定，或者说按其理论框架而被“边缘化”、“特殊化”、“远古化”，中国音乐的独特价值被西方普遍主义和文化简化主义所封杀，中西音乐关系被凝冻成古今关系。

1997 年，一个美国音乐家代表团来中国音乐学院访问，当客人们向我们问到“中国音乐学院的音乐理论教学内容、传承方法与美国有什么不同”时，可能出于对“面子”问题的考虑，我们是这样回答的：我们的传统音乐有上千年历史，有我们自己的教学法、记谱法及演创方式。但另一方面，真不知道如何表述，是说我们中国音乐落后了，现已不普遍适用了呢？还是说我们

已经采用先进、科学的西方音乐体系方式教学？值得注意的是，今天欧洲人对欧洲中心论的反省似乎将成为对中国人的一种新的启蒙。如1997年5月在北大召开的主题为“未来十年中国和欧洲最关切的问题”的学术会议上，法国学者阿兰·李比雄说：“当我们行完了人类状况的各个不同阶段，而这些不同阶段被归为一个尺度……我们孜孜不倦地以我们的尺度、我们的标准丈量周遭的世界，对参照物的普遍性深信不疑，而这些工具和尺度是我们自己在精神游戏、语言游戏中铸造的。就因为我们曾将它们施用于异国人群中，我们便以为它们是放之四海而皆准的。”① “当前，欧洲人类学需要向其他非欧洲文化的认知方式敞开门户，赋予非欧洲文化以诠释的使命。这就要求我们时刻准备接纳新的模式，那些能够描绘未来世界的新的社会模式、知识模式。我们所要准备的是对世界的再次发现。”②

今天，在历史巨变中，如果我们中国人不去把握诠释自己文化的主导权，不去思考欧洲音乐理论话语的有限性，如果只是用欧洲音乐理论话语模式去诠释本土音乐文化，那么，大量最具本土特色的活的音乐文化就会因不能符合这套模式而被排斥在“正统音乐”之外。一旦一种音乐传统被全部改造为某种西方人熟悉的东西，并与以中国传统相异的西方事实标准为基础来评价，这种传统充其量只能是西方音乐理论与实践框架下的模仿与变奏，也许唯其如此，对于某些人来讲，中国音乐才算步入了“现代化”。而对于某些超越欧洲音乐中心论的学者来讲，无不对中国传统音乐的“现代化”的成果所担忧。当然，他们的担忧或许是多余的，因为，中西音乐融合的形式是文化接触、文化适应的一种形式，它并非证明中国音乐以此为世界音乐创造提供了新的形式，也不会有人认为中国人因为创作了交响音乐或应用了西方的音乐技术而感到害羞或受到指责。然而，如果所有的中国传统音乐在理论和实践上都融入了西方“现代音乐”中去了，余下一些“冷冻”在博物馆，那么，中国音乐在全球化浪潮的推动下便汇入了“现代化”的长河中了。然而，今天许多欧洲学者和中国学者大抵都不赞成这种在“全球意识”的掩盖下，实现所

① ［法］阿兰·李比雄．封闭的时代一去不复返//乐黛云，阿兰·李比雄．跨文化对话1．上海文化出版社，1998：6．

② 同上：4．

谓世界文化的“相互同化、融合、一体化”。他们认为，“这些说法多半只是某种‘中心论’的变种。只有承认并保护文化差异的存在，各个文化体系之间才有可能相互吸收、借鉴，并在相互参照中进一步发现和发展自己。”[①] 在这一问题上，人类学家列维·斯特劳斯也曾说过：“每一个文化都是与其他文化交流以自养，但它应在交流中以某种抵抗。如果没有这种抵抗，那么很快它就不再有任何属于它自己的东西去交流。”今天，中国人对西方音乐理论体系普适性的检验还需要一段时间，但这些问题也可在西方学者那里获得启蒙。如R. 沃克在《从殖民主义解放出来的音乐教育》[②] 一文中，对西方音乐审美以及音乐概念的普适性就做了深刻的反省；威廉·哈里森在《心理学与世界音乐》一文中，对西方音乐心理学的普适性的有限性做了反省，他讲：“传统的西方概念，不论是心理学还是美学的，在其他文化传统与音乐合理联系的丰富材料和行为对照下，不能自圆其说。”[③] “现代心理学要求从世界范围内音乐的经验研究中积累足够的资料与论证。”[④]

（3）欧洲音乐理论的认识论哲学基础。欧洲音乐学（Musicology）是以认识论哲学为基础的。当代哲学家们将西方哲学发展史分为三个阶段：一是本体论的（古希腊）；二是认识论的（从笛卡尔起始）；三是语言学转向（也称语言论转向）。认识论哲学认为：本质先于现象，抓住本质即掌握了真理。于是，什么是音乐？什么是美学？欧洲音乐学已从形而上学层面对其本质问题作了结论。如“音乐是乐音运动的形式”（汉斯立克），音乐美学“是按照美的、充满魅力的”（崇高、优美）、“丑的和滑稽的诸范畴以作为整体、固有体的音乐在人的心灵中的反映作为对象。”[⑤] 有了这些结论，认识论就把它视为全知全能的世界观学问。因此，它以“本质”的真理来审视非欧洲的音乐，并给予裁决。但在20世纪，西方哲学发起了一场“哥白尼式的革命”[⑥]，即哲

---

① 乐黛云．寻求跨文化对话的话语//乐黛云，阿兰·李比雄．跨文化对话 1．上海文化出版社，1998：2．

② R．沃克．从殖民主义解放出来的音乐教育．刘沛，译．云南艺术学院学报，1997（3）．

③④ 威廉·哈里森．心理学与世界音乐教育．刘沛，译//中国音乐，1995增刊续集：111．

⑤ 何乾三，叶琼芳等，译．音乐美学——外国音乐辞书中的九个条目．中国文联出版公司，1984：80．

⑥ 徐友渔．“哥白尼式”的革命——哲学中的语言转向．三联书店上海分店，1994．

学的语言学转向，对形而上学“本质”真理发起了进攻，维特根斯坦把本质视为应予拒斥的“伪问题”；胡塞尔现象学“悬搁”本质，直面“现象”，海德格尔的存在主义认为“存在先于本质”等等。先前认识论哲学把语言作为工具，而转向后语言时则被作为“思想的器官”（洪堡特）；“语言是世界观”，“现实世界在很大程度上是建立在团体的语言习惯上的”（萨丕尔）；“想象一种语言就意味着想象一种生活形式”（维特根斯坦）；“语言是存在的家园”（海德格尔）。于是，“语言”上升到认识论的位置，本质真理或本体论“降格”为具体的知识。在音乐理论领域，也出现了语言学转向，音乐人类学把什么是音乐的问题转向了存在以及对具体语言的考察。如梅里亚姆在《音乐人类学》（1964）一书中说：“关于音乐概念，对于探究一种音乐体系知识的音乐民族学家来说是根本的基础，这些音乐要领预示着所有人的音乐行为，没有对这些概念的理解，就不会对这些音乐有真正的理解。”① 这段话充分说明了音乐学开始出现的语言学转向，它告诉我们，对欧洲以外的世界音乐的认识，必须将那种形而上学本质的音乐研究“悬搁”起来，转向世界各种音乐文化具体的“存在”、“现象”、“实地”以及“思想的器官”、“世界观”、“家园”。

在20世纪20年代，哲学家卡西尔（1874—1945）对哲学尤其是认识论主要地甚至唯一地只是研究数理科学知识的性质与条件作了批判。他说：“我1910年前的著作《实体概念和功能概念》基本上是研究数学思维的科学思维结构的。当我企图把我的研究应用到精神科学的问题上时，我越来越清楚地看到，一般认识论，以其传统的形式和局限，并没有为这种文化科学提供一个充分的方法论基础。在我看来，要使认识论的这种充分性能够得到改善，认识论的全部计划就必须扩大。”② 卡西尔“扩大认识论”就是把康德的“理性批判”变成“文化批判”，就是要将认识论的基础转向“人文哲学”，即语言与神话。卡西尔欣然同意现代人类学家提出的忠告：“只有当语文学和神话学揭示出那些不自觉和无意识的概念过程时，我们的认识论才能说是具备了真正的基础。”③ 当代著名解释学哲学家伽达默尔认为：“卡西尔把新康德主

---

① 管建华. 音乐人类学导引. 陕西师范大学出版社，2006：55.

②③ 甘阳. 从“理性的批判”到“文化的批判”——从卡西尔的《语言与神话》谈起. 读书，1987（7）.

义的狭窄出发点亦即自然科学的事实，扩张成了一种符号形式的哲学，它不仅囊括了自然科学和人文学科，而且意欲为作为整体的人类文化活动提供一个先验的基础。”① 卡西尔的“符号形式”包括了神话、宗教、艺术、语言、科学等文化现象，而其中语言处于最关键的地位。卡西尔的“文化批判”，用狄尔泰的话说，就是为“人文社会科学奠定了一个坚实的哲学认识论基础”。因此，“必须反对把自然科学方法宣称为唯一有效的方法”（李凯尔特）。尽管卡西尔也还没有真正摆脱自然科学认识模式的束缚，但他使对这一问题的讨论有了深度。在他提出自己的理论几十年后，法国结构主义在更高水平上推进了“扩大认识论”的纲领，从而使欧陆人文哲学发展到了一个崭新的阶段。而欧陆人文哲学兴起的最深刻意义在于，从对人文领域哲学考察开始，走向了对西方哲学传统本身的批判反思，并逐渐推进到对西方文化传统的彻底反省，使“文化批判”获得了一种真正实质性的意义：对几千年来已根深蒂固的西方文化传统从前苏格拉底时起进行本体论上的彻底的“批判”。②

今天，我们可以看到，那些坚持认识论哲学基础音乐理论标准的人，仍然不愿意在世界多种音乐文化中去扩大音乐“认识论”的基础。甚至，也有人以卡西尔的“符号形式”理论去作为音乐单线进化史观（先进/落后）的立论基础。但是要搞清楚的是，卡西尔对人类符号形式创造的多样性是肯定的，他讲：“真正的人类符号并不体现在它的一律性中，而是体现在它的多面性上，它不是僵硬呆板的，而是灵活多变的。”③ 卡西尔承认，没有言语就不可能有人们的共同体，而对于共同体来说，又没有比言语的多样化更重大的障碍了。在他看来：“语言的真正统一性（如果有这种统一性的话），不可能是一种实体的统一性，而必须更确切地定义为一种功能的统一性。”④ 对于人类各种文化语言的差异及复杂性，卡西尔也作了论述：“当我们考察不同于印欧语言的那些语言时，许多我们认为是基本的和必然的语法特征就失去了它们的价值或至少变得非常不确定了。那种认为一定存在着一个确定的和唯一的

---

① ［德］伽达默尔. 哲学解释学. 夏镇平，宋建平，译. 上海译文出版社，2004：78.

② 何乾三，叶琼芳等，译. 音乐美学——外国音乐辞书中的九个条目. 中国文联出版公司，1984.

③ ［德］卡西尔. 人论. 甘阳，译. 上海译文出版社，2003：58.

④ 同上：206.

词类系统，而这种系统又是理性的言语和思想的必要组成部分的看法，已经被证明是一个错觉。”① “最不开化的民族的语言也绝不是无形式的，与此相反，它们总是呈现为一个非常复杂的结构。”② 他还引用了其他语言学家的忠告：“现代语言学家已经警告我们提防这样的判断。他们告诉我们，并没有共同的和唯一的标准可以对各种语言类型作出评价。在比较各种类型时，或许一种类型有一定的优点，但是严密的分析常常使我们相信，我们所说的某种类型的特点可能全被另一些优点所补偿或抵消。萨丕尔宣称，如果我们想要理解语言，我们就必须使自己摆脱偏爱之心，使自己习惯于以同样冷静而又关切的超然态度来看待英语和霍屯督语。”③

通过以上所引述的有关人文哲学的思考，我们应该充分意识到西方认识论哲学基础音乐学的局限性，以及转向音乐人类学“扩大认识论”基础和音乐人类学所体现的哲学的语言论转向的意义。今天，更发人深省的是，在中国的音乐学院中，以认识论哲学为基础的音乐学仍占据着正统地位。因此，“中国音乐落后论”仍有市场。这是一个极为严重的问题，它不光是使我们的国民音乐教育在正确对待自己音乐和第三世界音乐文化传统上蒙上了巨大阴影，而且，也使半殖民历史对中国音乐家在认识论和文化心灵方面的浸染根本难以消除。

四、音乐文化主体意识与新的文明意识的唤醒

“唤醒”这一范畴最早由德国文化教育学家斯普朗格（1880—1963）提出。他将“唤醒”作为人的本体结构里面的“震颤”，他认为：“教育的核心是人格心灵的唤醒。”只有唤醒人的灵魂的教育，才是成功的教育。唤醒是从人生命深处唤起他沉睡的自我意识，将人的创造力、生命感、价值感唤醒。在人类学教育学家鲍勒诺夫看来，现代人面临的世界充满危机，然而正确的态度不是逃避危机，而是正视它。这样，危机可以使现代人直面自己的处境，检验自己的心理承受力和应变力，甚至可以砥砺人的精神人格，重铸人的精神个性，从而克服危机，走向新的生命层次。因此，“唤醒”论具有当代教育

---

① ［德］卡西尔．人论．甘阳，译．上海译文出版社，2003：201．
② 同上：203．
③ 同上：206．

素质。它使主体的人在灵魂震颤的瞬间感受到一种从未体味过的内在敞亮，他因主体性空前张扬，而获得心灵的解放。①

（1）主体意识。主体意识是以母语意识为根基的。因为，“母语是积极发展概念的工具”②。同样，音乐上没有母语自我概念的发展，也就不会有主体的意识。杜维明先生在谈到当今世界民族寻根意识时指出：“寻根也有强烈的传统意识的语言（特别是母语）。任何创造性的工作，如果要用语言的象征符号来体现，就有传统性。一个杰出的作家，他的创造性不论如何高明，写出来的东西不可能不依据文法不符合语言规则，……语言的运用是指把语言的最起码的游戏规则彻底内化，只有如此才能和以文字为特质的文化传统发生血肉相连的关系。”③

每种语言的认知系统都有其独特的方面，而它又根本影响到音乐的句法演创方式及认知特点。汉语汉字思维的运用倾于左右脑并用趋势（声形兼顾），而英语拼音文字思维主要倾于左半脑进行处理。④汉语汉字所具有的综合思维、整体模糊性，与英语分析思维、逻辑确定性有主导性差异，而这些差异与各自母语音乐的语音、语言、记谱、创作、人格表达、艺术思维方式（如绘画、舞蹈、建筑、文学、哲学的思维方式）有机相连。因此，母语音乐的学习，绝不仅是歌唱、民族音调的识别，它包含着丰富的文化内涵以及民族精神与灵魂。正如洪堡特所讲：“通过一种语言，一个人类群体才得以凝聚成民族，一个民族的特性只有在其语言中才完整地铸刻下来，所以，要了解一个民族的特性，若不从语言人手势必会徒劳无功。”⑤“在所有可以说明民族精神和民族特性的现象中，只有语言才适合于表达民族精神和民族特性最隐蔽的秘密。所以，如果我们把语言看作解释精神发展过程的依据，那当然就必须把语言的发生归因于民族的智能特性，而这种智能特性则需要到每一

---

① 邹进．现代德国文化教育学．山西教育出版社，1992.

② ［美］詹姆斯·O．卢格．人生发展心理学．陈德民等，译．学林出版社，1997：454.

③［美］杜维明．现代精神与儒家传统．三联书店，1997：377.

④ 吕作昕．从人体的信息接收和大脑功能特点看汉字的优越性．//袁晓园．汉字汉语学术研讨会论文集（上）．吉林教育出版社，1991.

⑤ ［德］洪堡特．论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响．姚小平，译．商务印书馆，1997：39.

种语言的结构中去发现。”①

在1998年8月第七届国民音教改革会上，美国音乐教育家B. 雷默慎重地告诉中国音乐教育者：“每种文化——不仅仅是非洲美国文化——都有它的‘灵魂音乐’。你们的中国学生也需要分享你们中国文化中音乐所赋予的灵魂；正如任何其他文化需要它的灵魂一样。如果一种文化一开始就丧失了表达它的个性——它的性格——的音乐，那么一开始它就可能丧失了它的个性——它的‘灵魂’。这将是一个巨大的损失。”②

语言学家来自世界的调查与研究证明，对于英语使用者与非英语使用者来讲，同样的基点是：用母语教育孩子是最佳的方法。用母语掌握的基本学业技能将转到第二语言上，而且学生将在第二语言方面获得好的成绩，这是早先母语教育的结果。③

我们强调了母语音乐是主体意识的根基，这还是不够的。因为当今全球信息社会的出现，双语、多语教学已成为现代人的一种重要标志，如果没有这种标志，这种人很难在地球村中进行交往和交流，甚至发生冲突。“如1983年南斯拉夫发生的科索沃事件就足以说明这一问题。当时由于科索沃地区高等教育事业发展过速，大学生数量过多，毕业后在科索沃本地就业困难。然而，他们却只会说阿尔巴尼亚语，难以到南斯拉夫其他地区去工作，于是闹将起来，并引发了大规模的民族冲突。”④ 因此，作为地球村村民的主体意识中还要包括一种跨文化意识，它能在越过自己民族的文化界线，在世界性体验的广阔范围中来反观自身，它代表了一种态度和信息：即任何文化都不是代表全人类的文化。跨文化态度也防止把自身绝对化。

音乐文化主体意识是一种健康人格的建构，它将母语意识和跨文化意识结合起来形成一种全球村公民身份的主体意识，认识“我在”与“他在”才能够形成一种新的主体，一种去掉“落后”、“自卑”与“自我中心”等不健康的主体，形成人类文化间主体与主体的真正平等的交流与和平共处。

---

① [德] 洪堡特. 论人类语言结构的差异及其对人类精神发展的影响. 姚小平，译. 商务印书馆，1997：53-54.

② [美] B. 雷默. 21世纪音乐教育面临的挑战. 林军，译. 中国音乐，1998 (4)：62.

③ [美] 詹姆斯·O. 卢格. 人生发展心理学. 陈德民等，译. 学林出版社，1997：453-455.

④ 穆立立. 欧洲民族概论. 中国社会科学出版社，1998：155.

（2）新的文明意识。21世纪是工业文明转向生态文明的世纪，我们必须考虑超越欧洲工业文明音乐一元论的价值观，形成新的生态文明价值观的音乐文化选择与转向。否则，我们将不但陷入工业文明的问题，而且要承受自身传统断裂的危机。联合国教科文科学顾问E·拉兹洛在《决定命运的选择——21世纪的生存抉择》中阐明了这两种不同文明的价值观。[①] 法国哲学家E. 莫林，自然科学评论家A·B·凯恩在《地球祖国》一文结论中也提出了新的文明的汇合，“在这个千年之际，我们几乎可以同时形成多种意识：对地球统一性的意识（大地意识）；对生物圈的统一性与多样性的意识（生态意识）；对人类的统一性与多样性的意识（人类学意识）；对我们的人类—生物——自然地位的意识；对我们‘此在’的意识；对全球纪元的意识……”[②] 20世纪末期，后现代问题也是当代第一流思想家所关注工业文明的问题。[③] 这些不得不使我们对本世纪以来引导音乐教育、音乐文化的价值观进行反思，对新的文明价值观所引导音乐文化的转向进行建构。从生态文明出发，当今国际社会对于后发展国家的建议是先保护资源（自然的与文化的），再求发展。我们已经看到了1998年夏天长江洪水带来的巨大危害，其根源在于生态的破坏，如森林的砍伐、植被的破坏等。文化生态也一样，如果文化传统的根基及植被一旦被破坏，它们将无法吸收“水流”，而外来文化的“水流”也将像洪水泛滥一般席卷大地，本土文化将承受致命灾难，根本无从谈发展。但是，“当代社会舞台上充满了以陈旧观念为基础的十分过时的行为模式，进步思想和主流行为之间有着巨大的鸿沟。”[④] 一些人仍坚持要使用18世纪至20世纪上半叶的西方的工业文明音乐价值观来指导中国音乐的“现代化”。他们对当代世界出现的新的文明转型、后现代问题、人文科学、社会科学、自然科学关注的前沿问题持冷漠态度。他们患上了拉兹洛所说的严重的“恐龙

---

① ［美］E·拉兹洛. 决定命运的选择——21世纪的生存抉择. 李吟波等，译. 三联书店，1997.

② ［法］E·莫林，A·B·凯恩. 地球祖国. 马胜利，译. 三联书店，1997：204－205.

③ ［美］詹明信. 晚期资本主义的文化逻辑——詹明信批评理论文选. 陈清侨等，译. 三联书店，1997.

④ ［美］E·拉兹洛. 决定命运的选择——21世纪的生存抉择. 李吟波等，译. 三联书店，1997：85.

综合征”（这种庞然大物只有很小的大脑和极不发达的神经系统，一种感觉从腿部或尾部传入大脑需要好几秒钟），按拉兹洛的说法，这种“恐龙综合征”使人们对正在剧变的自然环境和社会环境传来的种种危险信号充耳不闻，对少数先觉者的呼吁和警告不予重视，依然安于现状，我行我素，对改变自身行为方面惰性十足、冥顽不灵。拉兹洛也提出了“恐龙综合征”的治疗方案，共四点。最后一点是“通过教育扩展并加速信息传播，提高社会的敏感性，使人们能够觉察他们生活在其中的世界的变化，并作出反应。”①

生态文明价值观提倡文化和谐的相互理解，不仅准备与差异共存，而且彼此相互依存。这就要改变工业文明那种优胜劣败、大鱼吃小鱼、“先进”摧毁或征服“落后”的观念。新文明价值观提倡“对话”。对话是一种我、你、他的交谈。对话的要素包括说和听。“说”首先就要确立“我”，我是谁？我从哪里来？这就要调动“我”的观念和储存的信息。“听”意味着自己向他人开放，让他者进入对话。根据跨文化传通原理②，对话双方（如中西方）面对面的交谈实际上不仅仅是简单的中说、西说，对话也不是两个人，而是六个人分三对进行交流：

中怎样看待西	西怎样看待中
中怎样看待中	西怎样看待西
中怎样看待西对中的看法	西怎样看待中对西的看法

20世纪中西方音乐的对话，中方的发言主要受制于西方。西方对中国说了很多，而中方说得很少。而且，我们发现中西这种“对话”关系是一种单向交流，“我”说已经变成了“伪我”，因为“我”的界定是按照西方认识论哲学基础音乐学概念体系所界定的（包括科学价值论、普适论原理），“我”是“单音体制”的历史，“农业文明的音乐”等等。这种对话交流实质上是一种强制性的单向诠释。这种单向性只能导致一种“范导型帝国主义”的结果。③“单向的诠释或者说单方面的‘横向开拓’，给非西方文化带来的损失一直被它的积极可取的指向‘创造’的一面掩盖了。……知识是概念的运用，连概念体系都被敲碎而

① ［美］E. 拉兹洛. 决定命运的选择——21世纪的生存抉择. 李吟波等，译. 三联书店，1997.
② 王宏印. 现代跨文化传通——如何与外国人交往. 南开大学出版社，1996.
③ 王宾，［法］阿让·热·比松. 狮在华夏——文化双向认识的策略问题. 中山大学出版社，1993.

兼并，还侈谈什么中国文化走向世界？对此，中国知识分子负有不可推卸的责任。概念体系的西化将导致文化灵魂的西化，这将是中国文化的悲剧。在当今中国和西方，不少人或出于可以理解的现实的动机，或出于至少在理论层面是无可非议的理想追求，往往赞同或默认上述概念兼并和单向诠释，以创造来代替认识。在‘双向文化人类学’看来，这却是不可容忍的文化沙文主义。”①

在音乐文化交流中，中西双方都不应是一个绝对沉默的客体；而应是一个思维着的主体，一个正在创造历史和艺术的主体，真正的双方对话、交流、解释是需要多次往返的活动，是一个从未知趋向于已知的永无终止的“主体间性”。1987 年，布鲁塞尔的“双向文化人类学派”邀请第三世界学者去欧洲实地考察并点评欧洲文化。② 在音乐界，杜亚雄先生也提出了中国音乐学者应去欧洲进行实地考察的建议。双向文化人类学认为：“文化沟通是一种相互认识和承认的过程，而打着‘普遍主义’旗号的‘欧洲文化中心’观和它所派生的‘单向文化人类学’是相互性的一大障碍。”③

今天，中西比较文学、哲学、文化、戏剧等“双向”对话已经展开。但在中国音乐界，我方发言仍受制于“中国音乐落后论”。因此，真正双向对话的意识还急需“唤醒”。当然，我们也看到中国作曲家以“前卫技法”融合传统因素在“世界乐坛”或“国际”（西方）上频频获奖，这也是一种交流、对话，有其存在的价值。但我们也必须认识到它依然反映出一种交流的单向性。因为西方的前卫所确立的是把“他者”纳入自己主体框架进行的诠释，而中方的前卫遵循着同样的逻辑。由此，非西方的“传统”的东西在前卫中仅仅是被单向的掠取的“素材”，并且，“又只能通过西欧的前卫这一迂回路线才能归依自己的传统文化，这就使其成了无根之草。不仅如此，从这个迂回路线产生出来的东西亦早已不是什么前卫，至多不过是西欧的后卫而已了。”④

---

① 王宾，[法] 阿让·热·比松. 狮在华夏——文化双向认识的策略问题. 中山大学出版社，1993：19-20.

② 同上：1.

③ 同上：2.

④ [日] 稻贺繁美. 理解异质文化的可能性与局限性——对第三世界“前卫艺术”前景的考察//王宾，[法] 阿让·热·比松. 狮在华夏——文化双向认识的策略问题. 中山大学出版社，1993：99.

对于中国当代音乐创作在国际上获奖，这是中国人音乐才能的一种体现。如果把它上升为中国音乐发展的方向或者音乐文化交流的主要方向以及民族音乐的最高荣誉，恐怕存在很大的问题。再有一点，创新不代表认知，作曲不代表理论，西方人是不可能从这些“奥林匹克式金牌”的音乐作品中真正了解和认知中国各地域音乐几千年的风貌以及中国音乐文化的价值。

结语

世纪之交，欧洲音乐中心论在中国解构的开始，并非说中国人将排斥对欧洲音乐文化的学习，相反，必须深入认识欧洲音乐理论及文化，才能对其解构（批判），不识传统去反传统，不识中心去反中心，往往会得到与目的相反的结果。当然，并不是每一个人都会去系统深入学习、解构欧洲音乐的理论，但有一点必须意识到，只有强调欧洲音乐对世界音乐文化作用的相对性，才能为世界各国音乐文化，包括中国音乐文化留出一定的空间，包括对话的可能性。解构，并非是完全否定工业文明音乐的价值，而是对其价值体系在新的历史境遇、新的文明转向中的重新梳理与厘清。同时，我们必须对自我进行批判与反思，我们需要哲学的智慧，但我们曾丧失了哲学的智慧。这导致我们中国音乐界自我批判意识薄弱、理论思维贫乏、跨文化意识缺少，也缺少自身音乐文化表达的概念模式，同时存在学术交流对话闭锁及价值观失调等问题。这也使我们在20世纪学习西方音乐的过程带有“工艺论技法”的色彩，我们注重作曲法、美声唱法、小提琴钢琴奏法、管弦乐法、教学法，等等。我们丧失了从哲学、文化、艺术的角度去把握西方音乐和我们自己的音乐。

20世纪已经过去了，中西音乐关系的争论还在继续。尽管所争论的问题的层面在发生变化，但中西音乐的平等关系仍无法确立，半殖民地时代留下的阴影依然存在。正如文化人类学家马林诺夫斯基在《文化动态论》中所提醒的：“在殖民主义的情况下进行的文化接触，里边是霸权主义的做法，结果是破坏文化。霸权搞不得，不能走这条路。文化接触要得到一个积极性的结果，必须要在平等的基础上进行。平等相处，相互理解，取长补短，最后走向相互融合。”①

---

① 费孝通，李亦园. 中国文化与新世纪的社会人类学. 北京大学学报，1998 (6)：89.

1999年3月，中国京剧院在意大利歌剧故乡罗马进行了两周巡回演出，获得了成功。[①] 但在20世纪20年代，中国戏剧被当作同垂辫、缠足、吸鸦片一样必须打倒的封建糟粕。[②] 我们也看到了1998年11月在武汉的中青年作曲会上提出“技法平等”的观念。中国作曲家已“从整体上跨越了‘唯新为美’的幼年期，普遍认为技法没有高低之分……”[③] 但回顾过去，我们也确实存在着那种为自己近千年音乐历史的“落后”而蒙羞，从而转向勇敢否定自身而雪耻的表现，我们不敢将传统音乐这种封建主义的“羞耻物”向世界各地演出和传授，“现代化”的口号往往把中国音乐推向古代的“深渊”，而只有将其贴上西方意义上的“新”的标签才能走向世界。

在20世纪末21世纪初，中国面临文化转型的巨大挑战，不同的是上世纪是农业文明导向工业文明，本世纪是工业文明导向生态文明，是欧洲一元论转向世界多元论，我们面临第二次启蒙与“唤醒”，我们必须认清新的文化价值观念的导向，新的文明的建构。任重而道远，我们必须迎接挑战，我们必须努力前行。

解开殖民与后殖民的“死结”
走向文化平等的音乐对话[④]

不可否认，20世纪由于世界经济、军事、政治、科技、文化教育等发展的不平衡格局，殖民与后殖民问题成为第三世界发展中国家文化独立自主所面临的重大问题。如何冷静、清醒地分析和反省这些问题，是发展中国家走向21世纪的必然选择，这也将是中国音乐文化为谋求自身发展所必需思考的时代命题。

---

① 刘玉琴，蔡毅. 中国京剧饮誉歌剧之乡. 光明日报，1999-04-01.

② 钱玄同. 随感录十八，二十九. 新青年，1918，5 (1)，(3).

③ 黄钟杂志社. 展示新作品迈向新世纪——98中青年作曲家新作品暨作曲教学经验交流会侧纪. 黄钟，1999 (1)：3.

④ 原文载于《中国音乐》1997年第3期。

一、音乐文化中殖民与后殖民的死结

殖民主义世界观价值判断的一个重要基础是：对社会、文化和人采取一种绝对而简单的两分法，这种两分法的要害导致了对世界文化进行优/劣、先进/落后、科学/非科学的划分和定位。① 这种思想观念几乎统治了整个20世纪并深深地渗透到了音乐领域，从而形成了有关中西音乐的优/劣、先进/落后、科学/非科学的价值判断，并形成了音乐实践（创作、表演）与理论的指导性和权威性"话语"（discourse，"话语"这一概念指在特定的社会价值水平上表达的具有相对独立性的口语或书面语句单位，福柯认为：话语是由符号组成的，但它们所做的要比这些符号所指物来得更多。正是这个更多，使它们不可能归结为语言和言语，而我们正是要揭示和描写这个"更多"）。②

当我们还没来得及完全清除殖民主义世界观的阴影时，后殖民主义世界观又获得了新的权威话语地位。后殖民世界观主要以西方现代观为标准，通过知识话语对第三世界进行特殊意识形态的控制，并维护西方知识话语权力结构而不断产生和再产生与之相适应的殖民主体，使第三世界因无法形成和表达自己独立的主体和历史意识，只能跟从和屈服于西方意识形态，这自然也无法伸张第三世界文化知识与西方的平等关系。③

在音乐创作方面，中国20世纪80年代的"新潮"音乐和90年代的"后潮"音乐的出现，其实是开放后与西方文化接触的一种正常现象，但它被国内外某些音乐评论家和新闻媒体报道确立为中国音乐发展的现代观标准时，它便取得了一种新的权威话语地位，继续着先进/落后、优/劣、创新/保守两分差别观评价的殖民话语逻辑，并放弃了文化主体评价的地位。

由于对"新潮"与"后新潮"音乐的评价有着不同视角的看法和态度，再加之在改革开放的背景下，进行"后殖民批判"又或许陷入一种新的保守、封闭或拒绝学习西方的态度，笔者在此对本文所要针对的问题特作以下几点

---

① 徐贲．走向后现代与后殖民．中国社会科学出版社，1996.

② 陈晓明．解构的踪迹：历史、话语与主体．中国社会科学出版社，1994.

③ 徐贲．走向后现代与后殖民．中国社会科学出版社，1996.

界定：(1) 对音乐中后殖民的批判绝非是对西方音乐的排斥，它旨在打破音乐创作发展的西方现代观标准的垄断权；(2) 后殖民的批判更重要的是唤醒主体觉悟及文化主体间的对话，并不排斥“他性”、“非我”的西方音乐观的视角；(3) 后殖民批判的根本要旨是要指出音乐发展中文化不平等、不平衡关系的现状，使民众及团体面对现状采取有效策略和心态的调整；(4) 本人反对把当代西方音乐和音乐学术理论称为“后殖民话语”，这样做实质上是对西方音乐文化不做全面认识、了解和分析的情况下的从盲目拒斥到盲目接受的两极发展的最危险的祸根。

二、音乐文化主体判断的缺位与唤醒

在西方音乐移入中国近一个世纪的今天，我们突然面临，甚至不知道怎样回答的问题是：什么是中国音乐？当然，我们可以说中国音乐由56个民族的音乐组成，我们有民歌、说唱、戏曲、器乐、新音乐等。但当西方音乐技术本体最初移入中国并直接引发出这样一个问题：西方有和声、复调、曲式、配器、交响乐和伟大的作曲家，中国有什么？此时，我们似乎感觉到我们矮了半截，我们什么也没有，我们无法对西方音乐作出自己主体的音乐文化及价值判断，正是缺乏这种判断，也就无法判断中西两种音乐之关系，无判断的判断就是采用西方音乐观和历史观的评价标准来评价中国音乐：中国音乐是单声（本体），属于和声发展的前历史阶段。正是这样一种西方传统科学客体的价值判断，不但使中国音乐文化主体“失语”，而且失落到一种时间化的空间——过去的历史定位中去。从跨文化传通方式来看（图6-1），这主要是受单向西方价值判断标准的影响（单向箭头），而不存在双向的价值判断。

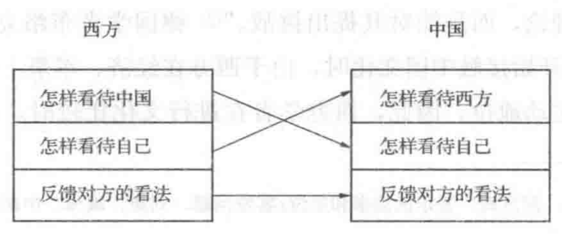


图6-1 中西跨文化传通方式

上图箭头是指向被动接受方的，而没有指向另一方的主体，自然表明主体缺位和失语。由此，为争得主体说话的资格，我们必须考虑以下三点：主体的设立；主体的唤醒；主体的自觉。

1. 主体的设立。主体与客体其根本相关于当今音乐人类学或结构人类学研究中的主位（emic）与客位（etic）。主位依据本文固有的模式和概念方法，从音乐中剖析出对该文化甚至他文化有意义的项目和相关特征。客位依据某种客观性为特征。这两者在文化研究中是内在互补的。主位、客位是由K·派克首创的，派克认为：主体存在于他的行为方式的全过程，而行为方式是确定和阐明行为单元的唯一可能的基础。他说："对反应的研究越来越重要，因为只有在'反应本身的引出'这个框架中才可以确定统一体中的一些点，而这些点的位置就是主体的中心处。"[①] 随着当今音乐人类学的发展，主体（主位）在研究视角中具有越来越重要的地位。

2. 主体的唤醒。在当今国际比较文学、比较美学、比较文化研究中进行着对话理论的分析，即研究双方主体间的对话：以西方文论角度阐释中国文论和以中国文论来阐释西方文论，再将这种双方对话进行理论分析和文化解读，找到不同文论根本的文化共性与个性。

在当代国际学术发展进程中，迫切需要这种主体间的对话，甚至西方人的要求比我们更为强烈，这是因为西方人急于打破自身文化主体与客体研究的局限性。德国著名汉学家卜松山曾说过，如果中国人不善于追寻自己悠久卓越的艺术传统和具有诗意的暗示性的艺术话语系统，而是徒劳地追随西方，那么，他们将无法真正参与到西方美学的讨论中去。因为西方美学需要的不是应声虫，而是能对西方提出挑战的真正的中国现代美学。"我有一种感觉，西方人仍然在等待一种具有强烈的中国文化特色的现代中国美学。这种美学不是顺从西方理论，而是能对其提出挑战。"[②] 德国学者布洛克则说："当中西方从18世纪开始接触中国文化时，由于西方在经济、军事上的优势，西方文化一直处于主动地位，因此，西方学者在进行文化比较时，自然是以自己

① F. 皮尔邦，S. 阿洛姆. 音乐民族学和主位/客位问题. 刘勇，编译. 中国音乐，1995增刊：61.

② ［德］卜松山. 中国美学与康德. 滕守尧，译//深圳国际美学美育会议，1995.

的价值规范和尺度去考察中国文化，但当我们排除了欧洲中心论而平等地进行文化比较时，从这里，真正的中国美学研究也开始了起步。”

中国文化和科技研究方面的著名学者李约瑟也曾向世人宣称：“现在我们应该清楚认识到，世界上的问题，如果只从欧洲人的角度去考虑，是永远得不到解决的。我们必须从外部去观察欧洲，必须通过全世界人类中更广大的一部分人，即亚洲人（当然还有非洲人）的眼光来认识欧洲的历史，不但要认识欧洲人的成功，而且也要认识欧洲人的失败。”① 在宗教研究方面，李约瑟认为必须从普遍的、世界的观点来探讨这个问题。他说：“我们必须从我们从小熟悉的耶稣圣诞赞美诗的精神束缚中解放出来，认识宗教对全人类的真实意义，而不能拘泥于从拉丁神学中断章取义，译成英文……”②“我认为，今天所有基督教徒必须重新考虑他们和世界上其他伟大的文明和宗教的相互关系中所处的地位。因为社会的进化是永远不会停止的；我们生存的时代已经不是奥里金的时代，已经不是汤玛斯·阿奎诺的时代，甚至也不是约翰·韦斯利的时代了——我们不仅对于自然的认识，而且对于其他国土和其他文化的兄弟姐妹们的认识，已经取得了无法估计的进展；有些情况在过去可以说是一无所知，或者是完全误解的。”③

上述李约瑟的观点在当今西方学界已是一种很重要的观点和视角。1996年11月德国总理访华，他在接受中央电视台采访时说：“欧洲中心的时代已经过去，亚洲的文化、思想对欧洲和人类未来也很重要。”这也表明了东西方的联合和对话的一种迹象。

3. 主体的自觉。笔者曾问一位从事西方音乐研究的朋友：“中国人做西方音乐史的研究与西方人有什么不同?”对方回答说：“没有什么不同呀，西方人怎样研究我们也怎样研究呀。”我在想（或假设），如果西方音乐史只是人类音乐历史的一部分和代表部分规律（而不是代表人类音乐史的总体规律），那么，我们为什么不可以用中国音乐历史的部分和规律去与之比较呢?这种比较并非是一种客观实证的标准，而是以主体音乐的历史观去解读对方，

---

① ［英］李约瑟. 四海之内. 劳陇，译. 三联书店，1987：1.

② 同上：164.

③ 同上：175.

由主体发言来进行对话。例如，我们中国音乐是以地区性音乐风格为基础的历史演进观——有机历史观，其根植于中国哲学的有机宇宙时空观，各地音乐风格的整合与共时存在形成多点式的历史时空观，正如中国绘画的多点（散点、动点）透视一样，而区别于欧洲作曲家音乐风格直线式的历史演进观——机械历史观，它根植于机械宇宙时空观，正如西方绘画的焦点透视一样，根据一点形成直线的时空透视。自二战以来，世界已经进入了全球一体化的新阶段，历史学家们越来越认识到需要建立全球的历史观点。英国当代历史学家巴勒克拉夫是一位典型代表。他认为："主要从西欧观点来解释历史事件已经不够了。我们必须尝试要用更广阔的世界史观点，所以，这就要求历史学家跳出欧洲，跳出西方，将视点投射到所有的地区和所有的时代。"① 当代颇具影响的美国历史学家斯塔夫里阿诺斯认为："要确切认识西方的历史或非西方的历史，没有一个包含这两者的全球性观点是不行的。"② 由此可以看出，仅仅学会以西方音乐史观来看待人类音乐史是极其不够的，中国音乐史观也应参与到全球主体性的对话中。

20 世纪，西方音乐似乎对我们（宾格，us）中国音乐说了很多，而我们（主格，we）主体却还在争取说话权。请看以下西与中的对话。西：我们创造了和声（M. 韦伯称为"理性多声"③），你们只是单音，你们没有发明精确的五线谱记谱法（"科学记谱法"），也没有发展出复调和主调的最高形式赋格曲和奏鸣曲式。中：我们丰富多彩的音乐风格音响变量及组织方式没有采用一个和弦连接，这正是我们的发明创造，我们没有发展精确的记谱法，因为我们的音乐概念、创作概念、创作行为及文化目的、人格表达方式、哲学思维方式不同于你们。你们当代音乐中也有不确定记谱音乐，也有非固定音高含噪音打击乐（如中国戏曲打击乐）的运用。西：你们还没有经过调式和声的历史发展阶段，序列创作也没广泛开展，你们的不确定记谱和音乐属于原始阶段或前工业发展阶段，也没有经过五线谱历史发展阶段，你们的传统音乐

---

① 张广智，张广勇. 史学，文化中的文化——文化视野中的西方史学. 浙江人民出版社，1990：67－68.

② 同上：72.

③ ［德］M. 韦伯. 新教伦理与资本主义精神. 于晓等，译. 三联书店，1992：5.

不是现代音乐。中："现代"只能是西方人类裁决的吗？我们能否定世界各民族都有他自己的音乐文化和历史吗（文化人类学历史学派观点）？20世纪西方音乐传播各地，许多文化开始应用西方的音乐观和历史概念来界定自身，使自身成为一种客体历史，失去主体说话的权利。本世纪西方新史学对传统史学所偏重的"客观"、"求真"以及忽视历史学家主体意识的弊端做了批判。历史学不应当再变成一个自我封闭的系统，"历史学应当也必须获得自主权，借鉴也好，融合也罢，都是以'我'为主体，即是出于史家一种自愿的选择。"① 著名文化学者斯宾格勒曾讲过："中国完全有权利按自己的方式界定自己的文化，无须借助西方的价值系统。如果中国不能像其他社会一样更新，并重新确定自己文化的规范，中国人就会成为'漂浮不定'，'没有精神'，失却自身文明的一群人。"② 这段话无疑具有唤醒我们主体音乐文化及历史的当代意义。正如美国学者休斯所言："他（斯宾格勒）是一位具有高度直观天赋的文化预言家，因此，我们必须将他同时视为历史学家、诊断家、先知和这个时代的征兆。"③

三、殖民与后殖民问题的自我反省

殖民与后殖民世界观导致文化的不平等、文化主体的丧失等问题，要解决这些问题，首先应该通过文化自我反省，获得清醒的主体认识。笔者认为以下四个问题是必须认识的。

第一，东西方音乐不平等关系和文化发展的不平衡。本世纪是中国学习西方音乐的世纪，从世纪初到世纪末，西方一直影响着中国专业音乐创作的主潮，但我们对东方音乐了解甚微。尽管我们有和平共处五项原则，但我们与第三世界音乐文化的交往却沿袭着一种东西方不平等关系。这些反映到学校音乐课程设置（除个别院校之外）基本上无东方音乐课，对外交流、传播媒体中东方音乐处于边缘状态，主流是西方音乐。这些自然也出自世界经济、

---

① 张广智，张广勇．史学，文化中的文化——文化视野中的西方史学．浙江人民出版社，1990：425.

② 乐黛云．跨文化之桥．北京大学出版社，2002：262.

③ 张广智，张广勇．史学，文化中的文化——文化视野中的西方史学．浙江人民出版社，1990：364.

科技、文化、教育发展的不平衡和不平等关系。甚至我们自觉或不自觉地采纳西方音乐价值观（先进/落后）时，忽视甚至歧视第三世界音乐文化价值，同时也歧视我们自己。因此，必须深刻反省和调整我们现行的音乐教育和文化策略。

第二，传统音乐文化的自暴自弃。“文化大革命”十年对自身音乐传统的摧残达到了极点。传统音乐与封建主义划了等号，因此受到严厉的批判和否定。此外，音乐艺术也被与科学划了等号，由此界定出西方音乐表现体制是科学体制，而中国音乐表现体制是非科学或落后于西方的科学体制。在人文的历史和科学的或社会历史之间是否也应画等号？照此，莎士比亚的文学著作就比古希腊荷马史诗先进，中国的唐诗宋词与现代诗相比就是一种落后？或许正是我们采用了西方直线进化的历史观，而否定了我们传统音乐的当代意义。我们现在有多少年轻人了解我们的传统音乐？或者挺直腰杆向世人说明中国传统音乐几千年对世界的贡献是什么？我们有了“新音乐”，但决不能忘了传统音乐。然而，传统音乐今天在民间和在学院教学中都处于一种萎缩状态，几十年来情况越来越不好①。作为中国文化和科技研究的著名学者李约瑟也曾告诫我们，说：“确实，中国自己的学者有时为了论证新生的中国所发生的深刻变化，往往贬低自己过去的历史，过于强调妇女备受压迫，地主贪残凶狠等等阴暗的方面，而低估了几千年来哲学和艺术方面的伟大成就。这种情况只能说是自暴自弃吧！事实上，世界上其他各国都需要满怀虚心地向中国学习，不但向现代的中国学习，也要向历史上的中国学习，因为从中国人的智慧和经验中，我们可以获得许多医治现代病症的良药，以及推进今后全人类哲学发展的必不可少的要素。”②

第三，实用主义理性的缺陷。回首20世纪中国音乐文化的发展历程，我们在专业音乐创作方面的新技法新理念等新因素，都是出于一种实用主义的目的而从西方引进的（主要是技法），而缺少对西方音乐文化背景及学术研究的深入了解，这使得我们对这些“新面孔”音乐的批评往往表现出要么盲目

① 关于此问题的讨论详见《中国传统音乐教育学术座谈会纪要》，载于《中国音乐》1997年第1期。

② ［英］李约瑟．四海之内．劳陇，译．三联书店，1987：85.

吹捧，要么盲目否定的现象，根本原因在于我们对这些引入的音乐因素生存的文化语境（包括哲学、美学、音乐学、社会学、文化学语义）了解甚少。长期以来，音乐理论为创作服务，以及为达到创作出世界第一流音乐，到国际上获奖，成为理论关注的焦点之一。这种实用主义的实践哲学与中国传统哲学思维“知行合一”的观念有关，其有着缺乏分析和理性建构的局限。我们只管用，而不分析它是什么，“外来的和尚会念经”，只要什么人从西方带回来点新鲜“玩意”，都要热闹一阵子，然后将其冷冻，根本缺乏对西方当代音乐及学术整体的把握。反省当今国内音乐学科建设状态，对当代西方音乐学术著作的评价极其少见，更谈不上第三世界的音乐著作译介，对西方当代音乐学术批评也了解甚少，似乎这些都远不如表演和创作在国际上获奖重要。

第四，缺乏当代文化学术精神。可以说，这是殖民与后殖民问题的根本死结之一。当代文化学术精神包括文化批判、国际交流、全球视野。20 世纪西方哲学由“语言学的转向”直至下半叶的文化批判①，如资本主义文化的批判②，经典人类学和机械科学观的批判③以及后现代与后殖民主义批判④，这些都反映了西方人对西方资本主义音乐文化和音乐学科理论基础的深刻反省，然而我们的音乐学科和音乐价值观念仍深受西方 19 世纪观念的影响。在国际音乐教育中，学者们已经在呼吁“共享世界音乐”，并倡导各种文化音乐价值平等，第三世界音乐文化应该站起来了。但我们似乎跪得太久，腿跪麻了。由于我们的麻木，因而不知道传统音乐为何物，不知道中国音乐学院是“中国音乐的学院”还是“中国的音乐学院”?⑤ 当国际音乐教育界已经认识到“不同文化音乐风格流派多样化有着广泛美学体验的贡献和价值”⑥ 时，我们却怀疑自己推行传统音乐文化是否是一种狭隘的民族主义？当国际音乐教育界认识到“正宗的文化个性及丰厚传统是全人类的宝贵遗产，而多元文

① 文化批判如法兰克福学派，霍克海默和阿多诺的社会批判理论；马尔库塞的意识形态批判；弗洛姆对当代资本主义社会“特殊病症问题”的批判；哈贝马斯继续“传统批判理论”，对晚期资本主义的批判；海德格尔对现代技术的哲学思考等等。

② ［美］贝尔．资本主义文化矛盾．赵一凡等，译．三联书店，1992．

③ 管建华．人类学导引．陕西师范大学出版社，2006．

④ 徐贲．走向后现代与后殖民．中国社会科学出版社，1996．

⑤ 关新．中国传统音乐教育学术座谈会纪要．中国音乐，1997（1）：3－7．

⑥ 桂勤．国际及比较音乐教育研究．中国音乐，增刊，1995．

化观念使要求保留文化纯洁性具有更敏感的意识”① 时，我们却害怕被扣上保守、复古的帽子。文化判断是当代西方知识话语的重大改变，但我们一些人却坚持近现代由西方传入的音乐观及学术价值观。当代西方学界已经反省、清理了音乐学术观念的一些根本问题，而我们还在这些问题上纠缠不清，当代西方音乐学术观念已出现重大改变，而我们有些人还在忠实捍卫西方过时的音乐学术及价值观念，这是要命的“死结”，这些“死结”也是我们长期以来的思想封闭所致的。因此，要解开“死结”，我们只有加快音乐学术国际交流和加强全球观念。德国克莱南教授的一段话也给了我们一些告诫，他说：“令人惊骇不已的是，一位德国歌唱家（他目前正在日本举办音乐会）认为，亚洲文化只是一种异国情调的次要文化，他只认为欧洲音乐传统才具有真正的价值。他至今没有认识到，亚洲有其自己的道路，而这条道路不仅具有很高的价值，而且，对于人类的文化同一性而言，也具有很高的价值。我当然也清楚（只要我想起在中国看到的贝多芬画像边上的文字时），就是在中国，也有一些音乐家和知识分子，他们也为把欧洲文化置于其他文化之上而出力。我把此批判为欧洲中心论。今天的世界已经不再是那么简单。以我的看法，中国必须同时做两件事情：在最高水平上走自己的道路，同时与其他文化，尤其与欧洲音乐传统，进行建设性的对话。”②

四、音乐文化主体的理性建构

1. 处理好中外音乐关系，重塑主体性批评。在 20 世纪引入西方音乐体系（也包括音乐团体组织方式、价值体系、新闻评论等）之后，中国音乐价值评估便面临双重的责任。其一是对于自身音乐体系（表创、理论）的评价，即寻找传统音乐本体发展和繁衍内部的评价：在母语音乐领域内，最大限度地允许、遵从风格流派的多样性（主体的多元性）和价值规律。其二，注意外来音乐的价值体系和评价（包括“他性”、“非我”的评价），这样可以避免文化封闭和因此而导致的民族理性思维的孤立，即保持主体评价参照系之外的参照系（东西方）的引入，对其做充分地原文化语境的理解和研究，并以积

---

① 桂勤．国际及比较音乐教育研究．中国音乐，增刊，1995.

② 此为 1996 年 1 月 10 日信件，由金经言翻译。

极的姿态与之实现对话，而不是对抗，更不是盲从。如对待“新潮”与“后新潮”音乐现象，应与之“他性”和非主体性进行对话。

2. 中国传统音乐的现代化或现代观的探求。传统与现代并非两个截然对立的概念。中国音乐的现代化并非是以牺牲和中断传统为代价的。离开中国传统谈现代化只能走向西方化，不学中文，只讲英文，不能说是中国人，学不好中文，能说好英文，并不能深入理解好中国传统文化。基督教文化、伊斯兰文化、儒家文化都面临着各自的现代化的问题。而当今中国传统音乐存在与发展面临的最大挑战之一是社会文化语境的改变，处于当代社会文化语境的人们究竟如何理解和接纳中国传统音乐至关重要。至少，我们应该把中国传统音乐所代表的语言学、音位学、记谱法等音响结构行为和文化价值核心投射到当今和未来国际性的思考层面上来，使之具有现代性，打破原来只有西方音乐才具国际性和现代性的话语垄断权。现代性所代表的是一个具有辨证本质理性运动的现代化历程。现代性需要表现出“现代化根源”和“现代化批判”两个方向，既需要对中西、东西方传统音乐所具有的现代性进行探讨，也要对中国传统音乐及价值体系和西方工业文明音乐及价值体系做现代化的批判，进行扬弃并寻求新的生态文明音乐及文化价值观体系的参照系和发展方向。中国传统音乐走向现代化的根本途径在于对传统音乐进行现代意义上（包括当代文化人类学、心理学、语言学、哲学等视角）的解读和理论重建。这需要文化哲学精神的支持。哲学家成中英关于重建中国哲学和中国哲学的现代化的思考是有重要参考意义的。他说：“当我们说重建中国哲学需要适应现代人的生活要求及现代人的思考方式，是指我们要把中国哲学包含的原理及本质加以义理的诠释及概念的批评，使中国哲学的价值能在现代人的思想意识中清楚地呈现，同时也能在现代人的行为上发生实际的影响。”① “利用西方哲学以解析及了解中国哲学并不表示用西方哲学取代中国哲学，而是对中国哲学作本体的、知识的、语言的诠释，以达到中国哲学本体、观念、逻辑与知识结构、语言义理的澄清、彰显及创新。这个澄清、彰显及创新的过程，可名之为‘中国哲学的现代化’。”②

---

① 成中英. 中国哲学的现代化与世界化. 台湾联经出版事业公司，1985：2.
② 同上：10.

音乐批评的阐释[①]

最近，读了一篇关于音乐批评的论文[②]，文章指出：到目前为止，上海各音乐表演团体、研究机构、新闻媒体均无音乐评论的意识，有关部门及领导层也无音乐评论意识，这既不利于新时期的音乐发展，也不利于上海作为国际一流大都市的精神文明建设。

我以为该文提出的问题，基本上反映了中国音乐批评的普遍现状。

一、音乐批评存在的几个问题

首先，中国的音乐批评缺乏较独立的学术批评的根基。回顾历史，有悖于学术精神建立的不利因素有以下几点：一是简单套用政治话语批评去主宰音乐批评的方向，以政治话语概念进行音乐批评。如“左倾”，右倾、保守主义、资产阶级自由化、阶级斗争、封建主义、新旧文化等等。要么，泛泛地用“百花齐放，百家争鸣”的词语来掩饰音乐批评缺乏多维视角、多样化的现象。二是音乐审美批评标准的均同化、标准化、齐一化或单一化，如在音乐表演方面，民族器乐比赛显得风格单一，各地区器乐风格流派多样化标准荡然无存。民族声乐比赛也呈现出“千人一面、千人一嗓”的现象，中华各民族各地区的音乐特色难以凸现。而流行音乐的商业化包装及发行数量，专业音乐表演与创作的“国际性”获奖或媒体新闻成为替代音乐批评的更为实利价值的证明。三是音乐批评主体的缺失（包括音乐学术主体与文化主体）。有一种“寄生式”的音乐评议现象，当作曲家写的作品演出之后，便给予“吹捧”或“解释”，以至于有人认为搞音乐学的就是写“吹捧”文章的。应该说，音乐学不是音乐创作的“附庸”，音乐学是相对独立的，是与人文科学、社会科学和自然科学紧密相关的学科。站在作曲家的角度对作品进行解释是可以采取的一种角度，但它不代表音乐学的主体。此外，在当今世界跨

---

① 原文载于《黄钟》1999年第2期。

② 傅康生．上海，一定要重视音乐评论．上海艺术家，1998（3）：15－17.

文化音乐运作中，文化的主体性批评也关系到音乐文化发展自主性的问题。四是音乐批评者的知识结构素养问题。“音乐批评”这一概念，有两种含义：其一指对音乐或作品的直接审美反应或陈述（话语）；其二指对此种反应或陈述（话语）作理论的阐述。审美反应是心灵深处各种情绪的投射；而理论的阐述则是一种批评的批评，要求有人文学科等方面的根基。目前，真正具有人文学科功底的音乐评论家还较少见。

其次，音乐批评的封闭性。其主要表现有两点：一是学科的封闭性，就音乐谈音乐，与艺术批评、文化批评完全相隔绝；二是缺乏国际性视野，缺乏跨文化的音乐比较批评，如流行音乐与专业音乐中，简单地把一切引进本土的东西都说成“创新”，而没有提出在哪方面是本土所创造的“新”。正如比利时著名史学家亨利·皮朗所揭露的：“沉湎于欣赏自己的民族，必然夸张其创造性……比较方法使历史以真面目出现。原来被认为的高山，不过是一丘陵，原来被引为荣耀的民族天才创造的事件，不过是模仿精神的表现。”①

第三，音乐批评的二元对立思维框架。如将20世纪中国音乐文化发展的理论探讨简单归纳为“欧化道路说”与“传统发展说”，二者互为对抗。如“坚持我们的文化自性，就排斥了国外优秀文化”，简单的好/坏、祸/福（像中国儿童从小看电影就要分清好人与坏人）。再如“西方音乐传入中国是好，是坏，是祸，是福”等等。好像这些问题只有对错判断、黑白两色之分，而谁又不知世界音乐应是“赤橙黄绿青蓝紫”的色彩缤纷的图景呢！这实际上就是基于西方传统哲学思维框架的二元对立的认识论构成了20世纪中国音乐批评争鸣的某种张力场，也是音乐批评中政治批判或评价标准中所谓“左倾”、右倾的二元对立模式的体现。其结果必须导致“你死我活”，“打倒”、“摧毁”、“征服”，不给妥协、合作、对话留下空间，最后的结论必须是一元论的。20世纪西方哲学出现的号称“哥白尼式革命”的人类认知范式的语言学转向，它启示我们应从“打倒”孔家店，“摧毁”旧文化，先进“征服”落后的观念转向阐释（如哲学解释学），转向对话，转向多元互补、共建的音乐批评。那种往往把自己当做正确、“真理”一方的发言，简单地把对方当做谬

① ［美］L. S. 斯塔夫里阿诺斯. 全球通史——1500年以前的世界史. 吴象婴，梁赤民，译，上海社会科学出版社，1988：48.

误的批判已经过时，西方哲学解释学消解了二元对立的哲学观念，也为音乐批评提供了一种新的哲学基础。

二、音乐批评的解释学基础

我同意“音乐批评是三度音乐创作”的看法。尽管有人说：音乐是一种非言语的交流，音乐不表达具体概念，但人们对每种音乐的喜好都有在它自身文化语境下的一种语言表达及分类，而音乐的文化意义由此而生成。在此，我拟从解释学的角度来考虑“三度音乐创作”的概念，以此来深化音乐批评的人文科学方法。

解释学作为一种哲学，从古典解释学（即古希腊时代）到施莱尔马赫（1768—1834）的话语的解释和心理学的解释方面将古典解释学系统化，到狄尔泰（1833—1911）的方法论解释学、海德格尔（1889—1976）的本体论解释学、伽达默尔（1900—2002）的哲学解释学、哈贝马斯（1929—）的批判解释学、利科尔（1913—）的现象学解释学等，它们力图打破西方两大哲学思潮（科学主义与人本主义）的僵持格局，通过语言问题，融合不同派别的文化哲学内容。哲学解释学对理解问题的研究，对人类所有理解方式所共有的东西的本源性探究，阐明了人类与历史、世界、语言等关系的一种本质，并揭示了人类所有生存活动和文化活动的一种本质特征。无需赘言，解释学在当代西方文化中已产生了很大影响，它已经被广泛渗透、运用到各种学科之中，如文学、艺术、美学、历史、宗教、社会学、语文学、心理学、教育学、人类学，乃至科学哲学等等领域。

我以为音乐批评借用解释学的理论和方法有三个可以发挥的方面：注重音乐理解的历史性；注重音乐理解的创造性；注重音乐解释的文化主体性和实践性。

(1) 音乐理解的历史性。对音乐如果没有历史性（如各民族音乐的历史性）的理解和把握，理解其音乐在细节与本质上就会出现困难和偏差。客观性的解释（如施莱尔马赫与狄尔泰的方法论解释学）注重对历史现实本身的探讨，并与历史文化融为一体；主观性的解释（如海德格尔与伽达默尔的本体论解释学）讨论的“不是存在以怎样的方式才能被理解，而是理解是在什么方式下存在的。”将理解看成人的存在方式本身，理解不是去把握事实，而

是去理解一种存在的潜在性和可能性。理解主体的显现，在于关注本体人的存在及理解活动的最基本模式，即批评主体的存在。在音乐批评中，客观性与主观性的历史解释都具有存在的意义。

（2）音乐理解的创造性。本体论解释学强调理解要对传统持开放态度，对解释者存在的具体环境开放。理解是人自身存在的本体论结构，理解具有无数的可能性，也可以说，历史往往是各种理解“偏见”构成的历史。这种“偏见”主要是人无法根据某种特殊的客观立场，超越历史时空的现实境遇去对古代音乐或外国文化音乐加以“客观”地理解。我们往往喜欢用“盲人摸象”这一成语来批评人们的“偏见”，但人们在生活中很难避开这种“偏见”。也许，正是所有盲人的“偏见”构成了“大象”的真实。或许说，历史是由各种“偏见”构成的历史，它反映了“我们对世界敞开的倾向性”（伽达默尔语）。今天，我们如何理解世界上各种文化传统相互影响的音乐，理解各种文化相互认识的各种“偏见”，也是开放性解释传统的理解过程。它是音乐批评创造性的一部分，它是一种真实世界解读的“镜像”，它是呈现出赤橙黄绿青蓝紫等丰富色彩的缤纷图像。在此，我们不能以“对/错、黑/白”之类的简单的二元划分去对各种音乐批评做论断，如批评“新潮音乐”就是保守，就是否定“新音乐文化”；相反，需要从批判解释学的角度，批判压制多元理解的社会传统，寻求音乐多种意义的生成。

（3）音乐文化的主体性和实践性。解释学认为理解是人类活动的重要形式，我们可以通过不同文化的音乐理解世界，同时也是在认识自己。音乐理解在跨文化理解中是具有鲜明的主体性特征的。理解含有文化解释，解释具有意义，而意义与实践关系紧密相连。存在于多元文化中的主体性文化批评在当今全球文化中具有重要意义。以下将对这个问题作进一步阐释。

三、当代音乐批评多维视界的建构

音乐批评必须走向多维视界的建构，这样才能摆脱“一言堂”、“一元论”音乐批评的历史影响。在下面的论述中将把主体性批评、边缘批评、后殖民批评、人类学的文化批评等理论观念引入音乐批评，并略作阐释。

（1）音乐的主体性批评。20 世纪西方音乐教育、音乐学科理论在中国的传播，促成了中国人音乐思维的一种开放性，作为“新的”音乐学科理论，

其标准和解释模式，基本上是以西方音乐学科为典范而发展起来的。而中国传统音乐在西方音乐学主体及音乐实践中处于学术的边缘，即在音乐标准、音乐认识论方面深受西方影响。这些问题也同样反应在中国文化的其他领域，如今天中国文学界对此的反省意识要比音乐界超前许多。关于中国文学批评的主体性问题，随便列举几篇文章的题目即可感觉到文学界对此问题反省的力度：如《主体缺席的概念晚餐——关于当代文学批评失态的一种分析》①、《传统的断裂与现实的困惑——从古文论的视角看20世纪中国文学理论》②、《当代中国文论的“文化失语症”——兼论文学批评的话语形态》③ 等等。作者们指出，我国当代文学评论的“失语”现象，已对进一步建设和发展文学批评事业构成了障碍。中国音乐批评也存在着主体性丧失的问题。笔者已在《中国音乐文化主体性危机的思考》④ 一文中有所涉及。

主体性批评的丧失也是第三世界国家文化发展方面存在的问题。哈佛大学的黑人教授亨利·盖茨鲜明地指出了这个问题：“我们作为批评家，是否能避免与‘理论’的一种‘模仿鸟’关系，一种注定是派生的，经常发展到拙劣模仿程度的关系。”⑤ 他还说：“一个文学的传统就像一个人，在很大程度上是由它的过去，它的被公认的传统所决定的。”“为了彻底重新安排日常生活并使之人性化而支持对文学艺术的探索的那种文化观念和黑人的批评语言。我们必须鼓励我们的作家和批评家对风格与主题、内容与形式、结构与情调等问题进行最充分且最具有讽刺性的探索，这一切在我们最崇高的艺术形式中，在黑人的声乐和器乐中，对于我们都是十分熟悉而生动的，在这些艺术中思想和艺术融为一体，无论是在我们听贝西·史密斯（歌唱家，有‘布鲁

---

① 王列生. 主体缺席的概念晚餐——关于当代文学批评失态的一种分析. 安徽大学学报，1998 (4)：22-29.

② 张瑞德. 传统的断裂与现实的困惑——从古文论的视角看20世纪中国文学理论//暨南大学比较诗学与比较文化研究中的思想. 文综第2辑. 二十世纪学术回顾专集. 暨南大学出版社，1996：50-66.

③ 徐岱. 当代中国文论的“文化失语症”——兼论文学批评的话语形态. 四川人民出版社，1997.

④ 管建华. 中国音乐文化主体性危机的思考. 北市国乐，1996 (2)，(3).

⑤ [美] 盖茨. 权威、(白人) 权利与 (黑人) 批评家// [美] 科恩. 文学理论的未来. 程锡麟等，译. 中国社会科学出版社，1993：222.

斯女皇'之称）之时，还是在听后现代主义和后结构主义的约翰·科尔特兰（爵士乐萨克斯管演奏家与作曲家）之时，都是如此，然而，黑人的批评文本的思想状况怎么样呢？我们自己的批评话语的状况又是怎么样的呢？我们以谁的声音讲话？难道我们只是重新命名从白人那里接受过来的术语吗？正由于我们必须鼓励我们的作家去迎接这场挑战，作为批评家的我们也必须求助于我们自己思想和感情的特殊黑人结构以发展我们自己的批评语言。我们必须通过求助黑人土语——当没有白人在场时，我们相互间讲的语言——来做到这一点。我们的中心论点是：黑人用黑人土语使他们的艺术和生活理论化，除非我们求助于土语，以使我们的阅读理论和模式具有坚实的基础，否则我们将淹没在内拉·拉森的流沙中……"① 盖茨提出的问题值得中国音乐批评界深刻反思。

我们也可以看到当今中国文学界关于主体文学理论话语失语症以及解决这一问题的部分思考："所谓'失语症'，并不是说我们的学者都不会讲汉语了，而是说我们失去了自己特有的思维和言说方式，失去了我们自己的基本理论范畴和基本运思方式，因而难以完成建构本民族生存意义的文化任务。""既然失语症的实质是范畴、运思方式和文化根基的失落，那么我们重建中国学术话语的工作也就要首先从发掘和整理中国传统话语入手，从现代的学术视点出发，通过中外文论的比较，对传统文论的重要概念和范畴进行清理，对传统文论的思维、言说方式进行重新审视，对其传统文论的范畴和言说方式的内在文化意蕴进行更深入的发掘。"② "然而长期以来，我们却过分地看重了西方理论范畴的普适性，把某些西方文论概念当成了放之四海而皆准的东西，而对文化的差异性和任何一种理论范畴所具有的先天局限性重视不够。于是人们习惯于把某些外来的理论范畴作为普适性的标准框架，用它们来规范和解释中国艺术和中国文论范畴，把这种操作视为天经地义的事。甚至当我们一些人无法用西方概念解释中国概念时，仍然不去反思自己的操作本身

---

① ［美］盖茨．权威、（白人）权利与（黑人）批评家//［美］科恩．文学理论的未来．程锡麟等，译．中国社会科学出版社，1993：229－230．

② 曹顺庆．中外比较文论史：上古时期．山东教育出版社，1998：263－264．

的合理性，反而把这种困难作为中国文论概念‘不科学、‘不适用’的例证。”① 同样值得思考的是：今天，我们是否还在把西方音乐体系作为音乐创作、音乐表演、音乐教育批评普遍性的标准框架？

以上之所以反复地引用当今文学理论批评的反思，其重要意义在于，促使中国音乐主体性批评的思考与建立。

从文化上来看，西方音乐学及学术在全球范围的传播是强势文化的现象。对于中国音乐学界，不了解当今西方音乐学术状况，采取封闭、拒斥的态度是不可取的；然而，没有分析与自身的思考与选择也是不可取的。杜维明先生的观点对我们有参考价值。他认为，要改变依然属于强势的西方中心主义观点，关键在于东方——例如在中国从事学术研究的人——能不能以自己的本土经验对西方的普世化价值提出挑战和回应。他说，这需要两个条件：一是其本土的或“当地”的经验要有全球的视野，而不是一种与外界隔绝的本土经验；二是要对西方理论模式普世化的前提提出挑战。长期以来，“西方的普世化”和“东方的特殊性”是中国人的一种认识定势，从“五四”时期起确立的任务，就是如何用西方的普世化把东方的特殊性打破，使东方走向普遍化即现代化。甚至中国人在对马克思主义的研究问题上也不是一种平等对话，只是如何将普通真理运用到中国本土。这种倾向直到现在还是主流，很多已经普世化的价值确实都是西方的价值。② 以上杜维明先生的看法也值得中国音乐界深思。

(2) 边缘批评。“边缘”指文化的边缘，即处于主流或中心以外的文化各个部分。今天，我们从媒体中可以看到流行音乐、交响音乐在音乐生活中已构成“中心”或“主流”，而中国传统音乐或少数民族音乐相对处于“边缘”位置。这似乎也折射当今新马克思主义的“第一世界”与“第三世界”的文化位置，即“中心”与边缘文化理论（弗·杰姆逊）。站在“边缘”位置对当今主流音乐文化进行批评，实际上是加强音乐文化对话意识的一种方式。

(3) 后殖民批评。后殖民主义理论是一种文化政治理论和批评的话语，其

① 曹顺庆．中外比较文论史：上古时期．山东教育出版社，1998：265.

② 盛宁．“文化熔炉”、“文化战”、“多元文化”——美国文化转型格局面面观．世界文学，1988 (6).

方法多样，如采用解构主义、女权主义、后现代主义等思想方法。当今，不少第三世界的文化学家、文学理论家以一种深厚的民族精神和全球文化发展的思考，介入这场国际性讨论，揭露帝国主义对第三世界文化霸权的实质（如跨国音乐业），探讨后殖民时期东西之间由对抗到对话的新型关系。当今中国音乐界有必要考虑后殖民批评。借此，一方面扩展音乐批评的视野，另一方面，从中西音乐理论探讨的对抗转向对话，并寻找中国音乐的文化定位以及在世界多元音乐文化中的位置。

（4）人类学的文化批评。在西方，文化批评已广泛地被社会科学家以及知识分子所接受，并成为学术研究的基本理念。西方当代文化批评最为重要的推动者是法兰克福学派，这一学派人物包括 M. 霍克海默、T. 阿多诺、H. 马尔库赛、W. 本雅明等。他们使人们认识到文化批评作为社会理论的功能所显示的重要性。①

在当今，进化论的衣钵依然根植在某些现代流行思潮中，现代化或发展的连续论，传统/现代，无文字/有文字，农业/工业等二元对立模式，以维多利亚时代的“进步”教务为依据，强化着欧美的自鸣得意式的文明观。人类学家博厄斯是那些具有巨大的社会影响的知识教务提出挑战的批评家。他运用民族志的方法，努力消除古典进化论的谬误，而他的学生：米德、萨丕尔、帕森斯、本尼迪克特等则是在文化相对主义的旗帜下，成为对社会文化批评为主的学者。

近年来，反思人类学（reflexive anthropology）的出现，继续了人类学的文化批评。② 首先，它对人类学与殖民主义的关系、“异文化”研究和人类学解释性的重新思考，引发了80年代以来对民族志的文本加以分析、解剖和批评的潮流。也有人主张创造一种后现代人类学或后结构人类学，对现实主义的民族志作出重新思考，并提出了“实验民族志”，其特点有三：① 把人类学者和他们的田野作业的经历当做民族志实验的焦点和阐述的中心；② 对文本组织的有意识的组织和艺术性的讲究；③ 把研究者当成文化的“翻译者”，对

① ［美］马尔库斯，费彻尔．作为文化批评的人类学——一个人文学科的实验时代．王铭铭，蓝达居，译．三联书店，1998.

② 王铭铭．文化格局与人的表述——当代西方人类学思潮评介．天津人民出版社，1997.

文化事象进行阐释。为了揭开民族志的“客观科学”的面具，“实验民族志”主张人类学者应主动把自己当成“意义的创造者”，利用人类学知识，展开对权力和霸权的批评。它的社会哲学来源主要有三种：马克思主义对人类学与殖民主义关系的分析、知识社会学派与文本学派的理论、福柯对话语（discourse）的洞见。实验民族志提出了田野工作的认识论问题，它不仅是关心人类学者的“自由”，而且更重要的是有意识地对自身所处的文化场合与文化碰撞进行阐述。这种有意识的文化反映，以吉尔茨的解释人类学为先导，采用三种方式：① 对异文化经验的表述；② 对人类学者所处的世界政治经济过程的反映；③ 反思人类学作为文化批评的艺术。

解释人类学的文化批评之所以独特，是因为它不仅能从异文化研究中提炼出具有思想的个案，而且能赋予本文化以充满民族志意义的理解。其方法为认识论批判（epistemological critique）与跨文化并置（cross cultural juxtaposition）①。这两种方法均以“变熟为生”（defamiliarization）为基本批评策略的变并形式，是一种“陌生化”的方法。音乐人类学家内特尔的《莫扎特以及对西方文化的民族音乐研究》② 即采用了这种“陌生化”的方法。其中以“火星人”的角度，置熟悉的西方音乐文化为陌生的事物，火星人也通过“田野工作”以民族志的形式客观地记叙了西方人的音乐生活，促使读者获得文化差异的意识。它不仅具有超现实主义批评的意义，而且也是一种艺术表达的策略，整个写作产生了一种新文本的话语的形式。这种严肃的文化批评，把从边缘地区获得的见识带回中心世界（西方工业音乐文明），打破西方人一成不变的思维和概念化方式，并从根本上改变西方人原有的音乐文化认知的基础。

跨文化并置的陌生化的批评是更为经验、更为生动、更为直率的文化批判。所谓并置，是以国外民族志与国内民族志加以比较，以有关他国文化的大量事实去探索国内批评对象的具体事实。文化人类学家玛格丽特·米德的著作《萨摩亚人的成年》（1928）采用了并置批评法，是对萨摩亚儿童养育文

---

① 中国社会科学院文献信息中心国外文化人类学课题组．国外文化人类学新论——碰撞与交融．社会科学文献出版社，1996．

② 汤亚丁．《莫扎特以及对西方文化的民族音乐研究》评价．中央音乐学院学报，1991（4）：24－28．

化的叙述，而这种叙述是作为一种教训被提出来与美国儿童教育实践相并置的。以下是一音乐跨文化并置批评法的例子。

当今音乐人类学对西方音乐教育已产生了很大影响，其中多元文化音乐教育即出于此。施瓦德隆在他的《音乐教育与非西方传统》一文中，对音乐教育中引进非西方传统音乐，并将非西方音乐教育与本身传统音乐教育在目的、方法、手段、理解、音响、记谱、教学等方面作了并置式的提问与评论。该文最后说："上述种种思考是相互关联的，它们还没有穷尽所有的问题，对音乐教学过程还需要做进一步的理解。虽然，批判哲学使这种探索更加复杂化，但它毕竟有助于跳出西方价值的圈子，弄清在拯救包括音乐在内的当今教育时的各种出发点。明言之，这里提出的音乐教育中的有关非西方音乐的各种问题和观点，是与盛行于西方的固定价值、外显行为学说和实证主义态度相悖的。然而，当人们深思音乐艺术的本质以及日增的全球交流趋势时就会看到，西方世俗文明对言语——认知的理性依恋是怎样的一种悲剧。"①

四、音乐批评阐释的文化意义

音乐批评的阐释是培养文化中的各种对话与协调，它是促成音乐文化机体正常代谢的"维生素"，能够打通古今中西南北关系的各种隔膜，促成各种音乐视界的融合，形成在全球思维框架下各种文化批评及观念影响的相互作用，显示"君子和而不同"原则的和谐发展的音乐文化状态，也打破了目前"西方化模式"与"多元文化"之间矛盾的日益紧张的局面。

今天，我们看到，中国部分本土音乐学者与本土艺术家在工业化、后工业化（文化工业、信息社会）的浪潮中，为保存和重释中国传统音乐，建立以中华文化为母语的音乐教育体系，以及在后殖民文化语境中（即音乐的落后/先进、传统/现代、错/对、高/低的二分法中）为伸张中国传统音乐价值及历史存在的合法性而孜孜不倦地努力。这种努力是各种文化的音乐中"互为主观"（哈贝马斯语）、交流、对话的基础，是中国音乐在全球多元文化中建立自己主体性批评的开始。走出这一步，中国人会去思考中国对未来世界音乐文化发展的看法以及个性和可能做出的贡献。

---

① ［美］施瓦德隆．音乐教育与非西方传统．刘沛，译．中国音乐，1995（4）：59.